

# IRODALOMTÖRTÉNET

## A TARTALOMBÓL

Fried István: Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?  
Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül

Merényi Annamária: Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása

Z. Kovács Zoltán: Verses regény, humoros etika  
A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET  
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2008/1

## IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézetének folyóirata

Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia  
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXIX. évf. 1. sz. –  
Új folyam: XXXIX. évf. 1. sz.

[www.irodalomtortenet.hu](http://www.irodalomtortenet.hu)

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,  
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,  
TVERDOTA György

Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő

Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton

Szemle: GINTLI Tibor

Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor

Szerkesztőségi titkár: ILYASH György

Szerkesztőség:

Magyar Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézet

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület

telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:

RÁCIÓ KIADÓ

1072 Budapest, Akácfa utca 20.

telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

Recenziós példányok és kritikák  
a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg,  
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió  
Nyomda munkák: Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos  
Akadémia, valamint a Nemzeti  
Kulturális Alap támogatásával

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



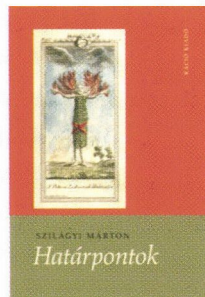
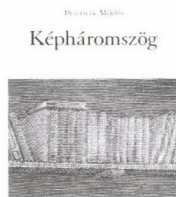
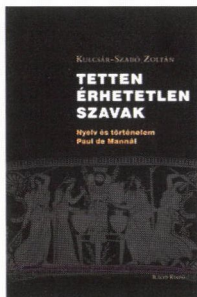
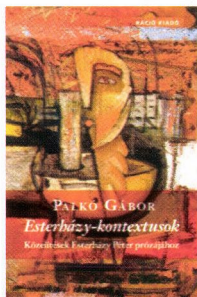
Ára számonként: 400 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a  
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága  
1008 Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán,  
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.  
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,  
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

## A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



[www.racio.hu](http://www.racio.hu)



---

# TARTALOM

---

2008/1

## TANULMÁNYOK

FRIED ISTVÁN

- Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?  
Félreértések Jókai Mór *Fekete gyémántok* című regénye körül 3

MERÉNYI ANNAMÁRIA

- Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása 25

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

- Verses regény, humoros etika  
*A délibábok hőse* értelmezésének etikai összetevőiről 52

## MŰHELY

KISS GABRIELLA

- Magyar dráma és színház a 20. században 71

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK

SZILÁGYI MÁRTON

- Batsányi János mint konfidens?  
Adalék Batsányi fogság utáni hivatalvállalásához 102

T. SZABÓ LEVENTE

- A Szilágyi Domokos körüli vita  
mint az irodalomtörténet provokációja 111

## SZEMLE

HANSÁGI ÁGNES

- Az olvasás rejtékútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás  
a 20. századi magyar irodalomtudományban,*  
szerk. Bónus Tibor – Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila 125

MÉSZÁROS MÁRTON

Szabó Gábor: „...Te ez iszkol”.

*Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba* című műve nyomában 130

PANYI SZABOLCS

Hansági Ágnes: *Az Ixión-szindróma*.*Identitás és kánon a romantikában és a modernségben* 134

LÉNÁRT TAMÁS

Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern*.*Szemiotikai vizsgálatok* 138

SIMON GÁBOR

Orbán Gyöngyi: *Olvasókönyv 12. osztályosoknak* 142

## Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN, professzor emeritus (*Szegedi Tudományegyetem*)MERÉNYI ANNAMÁRIA, posztdoktori ösztöndíjas (*Pécsi Tudományegyetem*)Z. KOVÁCS ZOLTÁN, egyetemi docens (*Kaposvári Egyetem*)KISS GABRIELLA, egyetemi docens (*Pannon Egyetem*)SZILÁGYI MÁRTON, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)T. SZABÓ LEVENTE, egyetemi adjunktus (*Babeş-Bolyai Tudományegyetem*)HANSÁGI ÁGNES, egyetemi docens (*Károli Gáspár Református Egyetem*)MÉSZÁROS MÁRTON, egyetemi tanársegéd (*Károli Gáspár Református Egyetem*)PANYI SZABOLCS, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)LÉNÁRT TAMÁS, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)SIMON GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)



## Gyémánt maradt, ami gyémánt volt?

*Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül*

*Mi szükség teneked egyáltalán itt lenned, és ily módon lenned itt? Mert ha mindennek okát nem tudod adni, akkor te vagy a világon a legnagyobb bolond, aki valaha regényt írtott magáról, s maga sem tudta, hogyan jött bele.*

A kőszívű ember fiai mellett és mögött talán a *Fekete gyémántok*<sup>1</sup> az a Jókai-regény, amelyhez különféle társadalmi és ideológiai rendszerek egyként társulni tudtak, illetőleg amelyhez különféle társadalmi és ideológiai rendszerek affirmatív módon tudtak viszonyulni; s amely egyként felelt meg a nemzeti nagyelbeszélés igényelte regény-regényhős-kíválmaknak, egy antiklerikális olvasatra épülő értelmezésnek, nagytőke-ellenességnek, valamint egy utópista „szocialista” elképzelés regényi változatának. Ennek megfelelően a *Fekete gyémántok* megközelítésének ugyan más-más aspektusa érvényesült, ám a más-más aspektusok abban megegyeztek, hogy nem voltak tekintettel sem a regény megszerkesztettségének szokatlan sajátosságaira (a magam elemzését előrevetítendő: a Berend Iván belső monológjai által tagolt cselekményfejlesztésre), sem a regényben több ízben érvényesülő iróniára, amely részint az elbeszélői kompetenciát érinti, s a mindenható/mindentudó elbeszélő magatartását kérdőjelezi meg, sem azokra a metaregényi törekvésekre, amelyekből „ízeltőt” adtam dolgozatom mottójában (egyben részletet Berend Iván belső monológjából). S a más-más aspektusok különféleképpen hidalták át azt az ellentmondást, amely egy feltételezett irányregényi-„realisztikus” prózai epika kísérlete és a tagadhatatlanul idealizált két főszereplő megjelenítése között megállapítható. Ez utóbbiról szólván aligha lehet tagadni, hogy Berend Iván szinte egyesíti magában a három Baradlay-fíú érényeit, hozzáadva a pozitívra fordítható technikai civilizáció elkötelezettjének „virtus”-át. A regény a címre visszaulva Evila köré fon glóriát, megkísérhetetlennek mutatta be, gyémántfényét nem veszítheti, a bányászleány a regény végére bányászleány-

<sup>1</sup> A *Fekete gyémántok*at a kritikai kiadásban (s. a. r. NACSÁDY József, Akadémiai, Budapest, 1964.) olvastam, az ott leltető forrás- és kritikai feltárást, valamint a jegyzeteket némi fennntartásokkal módosítottam. A továbbiakban az onnan vett adatokat, megállapításokat külön nem jegyzetelem meg.

ként dicsőül meg.<sup>2</sup> S ami a regény méltatói előtt pozitívumnak tetszhet, nevezetesen az, hogy a nemzetközi „karvalytőke” az egyházi támogatás ellenére is alulmarad a hazai vállalkozóval szemben, aki létre képes hozni egy igazságosabb munkarendet, mintegy a maga utópiáját át tudja vinni a hétköznapiak gyakorlatába, az egy dogmatikusabb realizmus-felfogás szerint minden bizonnyal negatívum, hiszen a regény egyfelől a magányos, emberfeletti hős tökéletességére és az erényeihez ragaszkodó, noha naiv leány természetességére építve az idealizmus-realizmus dichotómiát egy ábrándosabb mesei idealizmus jegyében oldja fel, másfelől megismétli és előlegezi azt az összeesküvés-teóriát, amelynek értelmében a nyereszkes, hazafiatal, erkölcstelen erők szétzilálják a messze nem kifogástalan, mégis működőképes hazai viszonyokat, illetőleg az emberi viszonyokat is meg kívánják rontani. Egyszóval: a *Fekete gyémántok* valójában, akár méltányolva a technikai haladás és utópia<sup>3</sup> egymásra látásából fakadó történetet, akár elítélve a végletesre formált jellemeket és azok megszokott cselekvéseit a Jókai-regényekben (hivatkozhatnánk a viszonylag kevesebbet emlegetett *Felfordult világra*), sosem regénykísérletként tárgyalatott, sosem került szóba sem nevelődési regény felé tartó eseménytörténete (mindez Berend Iván említett belső monológjainak szemügyre vételével igazolható), sem az az erkölcstörténet, amely hasonlóképpen a létezésre ráébredés krónikájaként fogható föl, s leginkább a különféle kötelességeit teljesíteni akaró Evila kalandjaihoz fűződik, és kevésbé említettett (nem egyszerűen az arisztokrácia-kritika, hanem) a főnemesség úttévesztése, amely hagyja veszni és idegen kézre kerülni birtokait, csupán szeszélyeinek és félreértéseinek engedelmeskedve.

A magam részéről – elismerve az eddigi megközelítések és filológiai feltárások eredményeit – a *Fekete gyémántok*at ismételten regénykísérletnek nevezném. Éppen azért, mert (és most teljesen érdektelen, hogy a „szerzői” tudatosságnak ebben mennyi a szerepe) a felszíni struktúra mögé tekintve egy „másik” regény tervének és kibontakozásának lehetünk tanúi. Méghozzá oly módon, hogy az elbeszélő visszavonul szereplői mögé, átadja nekik a szót, és jelenlétét részint idézőjelbe teszi, részint korlátozza.

Előbb azonban szembe kell néznünk a Jókai-kutatásnak azzal az alaptétellel, miszerint Jókai túlságosan tökéletes figurákat alkotott (Berend Iván nem-

<sup>2</sup> A regény elején hangzik el Evila azonosítása Hébével, aki a mitológiai értelmezés szerint az Olümposz lakójaként az örök ifjúság jelképe, kortalan és időtlen jelenés, összhangban az utópikus szemlélettel.

<sup>3</sup> Az utópiához vö. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Forschungen zur neuzeitlichen Utopie*, I–III., szerk. Wilhelm VOSSKAMP, Metzler, Stuttgart, 1982. Az utópia fogalmáról mint történelmi kategóriáról Lucian Hölscher ír (I., 402–413.), utópia és utazás a 18. században Ralph Rainer Wuthenow témája (I., 320–335.). A kutatás kereteit és irányait a szerkesztő bevezetője vázolja fel. Szerinte az utópiák nem a történelmi valóság ellentettjei, hanem hipotetikus-lehetséges konstrukciói.



csak tudós mérnök, feltaláló, önfeláldozó, munkásai hasznára dolgozó vállalkozó, hanem egykori 1848/49-es hős, társasági úriember, aki asztal alá issza a nagyivókat, legyőzi a párbajhőst, s emellett operaénekesként (!) is helytáll); velük szemben olyan figurák ágálnak, akiknek hibái, vétkei ugyanúgy halmozottan testesülnek meg a személyben, mint Berend Ivánban az egymással olykor kevésbé összeférő erények. S más arányokban, más viszonylatokban a bányászeány Evila női-testvéri-feleségi tökéletessége az ellentéte a kiszámíthatatlan Angéla grófnő „tökéletlenségének”. Mindez, újra megismétlem, első megközelítésben kézenfekvőnek és nemigen vitathatónak tetszik. Természetesen nem bizonyos, hogy csak ebből a nézőpontból értelmezhetők a Jókai-hősök. S most nem arra a jól ismert adatra utalnék, miszerint Berend Iván részben az aranyember Timár Mihálynak előképe (ami vívódásait, kétségeit illeti), részben a lélekidomáré, aki a távolból kíséri szerető féltéssel azt, akit valóban megszeretett. A figurák különbségei mint-ha az ismétlés vádja alól némileg mentenék Jókait. Ezúttal azonban arra figyelmeztetnék, hogy

1) A *Fekete gyémántok* regénycímként többjelentésű. Elsőként vonatkoztatjuk a szénre, amelynek kitermelése országos érdek, az európai ipari-technikai versenyben a magyar részvétel megteremtheti a „felzárkózás”, a modernizálás feltételeit, nem is szólva az emberi tényezőre tett hatásáról, egy jól szervezett ipari társadalom utópiájáról.

2) Dolgozatom címében megfordítottam a regény záró mondatát. A cím többes számával ellentétben a mondat a *gyémántot* egyes számban használja, s az előző passzusokkal összeolvasva megengedi azt a feltételezést, hogy a gyémánt-voltát megőrző: Evila.

3) Minthogy Evila (ez is ismétlés) bányászeány, elképzelhető, hogy e kettős jelentés nem eleve adott, hanem kialakul. *A fekete gyémántok rabja* című fejezetben ott a félreérthetetlen megjegyzés: a „fekete gyémántok” (a regény idézőjele), a gyémánt és a kőszén közös tulajdonságokkal rendelkeznek, ennek következtében nem bizonyosan „átvitt” értelmet kölcsönöz a *fekete* gyémánt szintagma a kőszénnek, hanem az implicite hasonló (bizonyos vonatkozásokban azonos) jellemzők tömör megfogalmazása kerülhet szóba. Ilyeténképpen megnő a fekete gyémánt „jelentésmezeje”; s mert hasonlóságon alapuló jelentéskiterjesztés, további alkalmazása, a megnevezés „mélyrétegének” tudatosítása nem kevésbé válik lehetségessé. *A másik fekete gyémántok* fejezet aztán kibontja a hasonlóságból adódó további értelmezési esélyt: „S volt valami az arcon, amit nem takarhatott el a szénpor: az a két nagy fekete szem, az a két nagy fekete gyémánt. Csillagokkal teljes sötétség!”

4) Ezáltal megalapozódik a regény kettős vonalvezetése, létrejöhet az egymással párhuzamos történetek rendje, egyrészt a kőszén és a vele kapcsolatos spe-

kulációk politikába, korrupcióba, nemzet(köz)i konstellációkba ágyazott eseménytörténete,<sup>4</sup> amelynek jellemzői az intrikák következtében kialakuló konfliktusok és ezek „regényes” fordulatai, másrészt Berend Iván és Evila egymástól elváló, egymást gondolataikból kiűzni mégsem tudó magántörténete, amely látszólag csupán a „világ”-események lenyomataként, visszfényeként, „visszajaként” jelzi a külső erők betörését a magánszférába, egy ál-modernitás romboló erejét. Valójában akár megfordítható lenne a történetek rendje: Berend Iván és Evila sorsában szemlélhetővé és látóközbe kerülve közvetlenül érzékelhetővé válik az a látszólag antimodern felfogás, amely bizalmatlanul nézi mindazt, ami a nagyvilágban történik. De megfogalmazhatjuk olyképpen is: a nagyvilági-külsődleges, magukat történelemformáló erőként hirdető személyiségekkel szemben ember és természet, iparosodás és munkásjólét, „haladás” és tulajdon, racionalitás és bensőségesség kölcsönös feltételezettségét hirdető létezés alternatíváját kínálja fel Berend Iván és Evila szétartó, majd egymás irányába kanyarodó története. Ez teszi lehetővé a fekete gyémántok többféle jelentésének összeérését, a hasonlóságok kiegyenlítődsét, egyáltalában a regény lezárását. Éppen azért nem értek teljesen egyet azokkal, akik a műfaji értelemben vett mesét nevezik meg Jókai regényváltozatául, még kevésbé azokkal, akik románcos történetet látnak bele (mindenáron) a *Fekete gyémántok*hoz hasonló regényekbe. Korántsem az volna a fő érvem, hogy az eddig sejtettnél jóval több közös fedezhető föl Jókai és Zola között, hiszen az 1885-ös *Germinal* és a *Fekete gyémántok* akár szimbolikusnak is tekinthető kataklizma-leírásai igencsak egymásra mutatnak, noha a mitologikusba hajlítás teljesen más változatát képviseli Zola és Jókai megjelenítő cselekvése. Még csak az sem, hogy a színszimbolika esendőségét példázza a Jókai-regény első néhány fejezete, hiszen a fekete domináns színként a mindenképpen meg-/elítelt környezetszennyeződésnek éppen úgy jelződése, mint a bányászokat, sőt a mérnököt és a leányát elfedő, rejtő köszén-poré, hogy aztán gyémántként ragyogjon elő egy alapvetően antropocentrikus szemlélet megnyilatkozásaképpen. Valamint az sem volna egészen meggyőző, ha a szinte valamenyny Jókai-műben ott rejlő érzelmesregényi vonásokat hangsúlyozva a romantika áttörését megelőző korszak epikai struktúráihoz mérnénk a *Fekete gyémántok*at.

5) Ehelyett talán szerencsésebbnek volna mondható, ha visszatérnénk ahhoz, amit a *Fekete gyémántok* kettős vonalvezetéséről mondtam, ott elég kurtán-furcsán, ezúttal továbbgondolva, kifejtetten. Aligha volna vitatható, hogy ennek a

<sup>4</sup> A köszén mint a létharc eszköze Arany László *A hunok harca* (1873) verspamfletjében merül föl. A kutatást eddig nem érdekelte, hogy az alábbi sorok és a *Fekete gyémántok* között feltételezhető-e kapcsolat: „S most újra alább száll, le a föld gyomrába, / Bányák üregébe, gépek odújába. / Nem is a lőpor küzd, jobban küzd a köszén, / Nem fellegek ormán, de kazánok gőzén, / Otromba kürtökből kigomolygó füstben, / Mozdonyok öblében, katlanokban, üstben.”



regénynek a *tétje* a Monarchia változó társadalmi-gazdasági-kulturális viszonyaihoz való alkalmazkodás, pontosabban szólva: a Monarchiában romboló-építő erőként (s ezáltal az európai fejleményekre reagálásként) jelentkező modernitás és utópia összeegyeztethetőségének elgondolása. Egyszerűbben: nem kényszeres idomulásként, hanem követelő szükségként változnak a létezés feltételei egy olyan korszakban, amely nem a hősi-katonai helytállás erőit igényli (már csak emlékként merülhet fel az 1848/49-es élethalál-küzdelem), hanem a tudományos-technikai „forradalomait”, a „szakmaiságait”. Márpedig a szakmaiság, a (bánya)mérnöki munkálkodás<sup>5</sup> csak látszólag tételezi föl, hogy nem volna szükség arra a hősi elszántságra, amely 1848/49-ben vagy a magyar történelem más, küzdelmes periódusaiban viszonylag „tisztá” helyzetben: én itt – az ellenség ott (idézhetjük akár Baradlay Richárd és Otto Palvitz párviadalát), kijelölte a cselekvők helyét, lehetőségeit, „ideológiáját”. Megfontolandó, hogy Berend Iván „hősi” múltja szinte csak háttérinformációként van jelen az eseményekben, mintegy indokolja fegyverekkel bántni tudását. Ugyanakkor bányamérnöki pályája nem csupán a hősi múlttól lényegileg eltérő tulajdonságokat, jellemet követel, hanem a látványos, a „sorsdöntő” pillanatokban testet öltő cselekvési formák helyett azt az „aprómunkát”, amely megfelel egy „pozitivistá” korszak magatartás-változatának. És csak mellékesen, az 1863-as lengyel felkelés bukását követő kijózanodás nem kevésbé készítette a lengyel közvéleményt, az értelmiséget arra, hogy szakítson részint a múlt rekvizitumaihoz alkalmazkodó elgondolásokkal, részint a nemzeti romantika társadalmi cselekvésbe átültetésének hősi, ám célszerűtlen gyakorlatával, s ehelyett a közhasznú munkálkodás, a lépésenként történő előrehaladás feltételeit kezdje mérlegelni. S hasonló jelenségek a cseh gondolkodók munkáját is áthatották: a nemzeti történelem irányzatos fölidézése, a romantikus ábrándokkal érvelés, a királynéudvari hamisítványokból kiolvasott kulturális-hősi fénykorra hivatkozás helyett az ipari forradalomhoz, a változó civilizációhoz alkalmazkodás „aprómunká”-jának következetes végigvitele kell(ene) hogy meghatározza még azoknak terveit is, akik nem tudtak és nem akartak véglegesen elszakadni a nemzeti narratívának a hagyományos előfeltevéseitől, nem is szólva azokról, akik ezt a narratívát a modernitás kihívásait tudomásul véve némileg korszerűsíteni igyekeztek. Jókai lassan-lassan maga is lezárja, de legalábbis mérsékeli a közönségigényt kielégítő „regényeposz”-t célzó törekvéseit: *A kőszíví ember fia*iban megjelölt célkitűzés, a bibliai betétek regényesítése (különös tekintettel Lánghy Bertalan temetési beszédére és későbbi sorsára), 1848/49 ese-

<sup>5</sup> Jókai mérnökeiről ld. FÁBRI Anna, *Jókai-Magyarország. A modernizálódó társadalom képe Jókai Mór regényeiben*, Skiz, Budapest, 1991, 164–177. Az üzletemberekről, bankárokról és kereskedőkről: *Uo.*, 177–195. Hasonló problémákról Jules Verne regényeit szemlélve: Michel CLAMEN, *Jules Verne et les sciences. Cent ans après*, Belin. Paris, 2005, 107–120.: *Ingénieurs, mécaniciens et autres savantes*.

ménysorának beiktatása a magyar regénytörténet eposzi vonulatába lényegében megvalósult, jóllehet ezt a regényt sem lehet reflektálatlanul csupán a nemzeti narratíva szerkesztményeként elemezni, különös tekintettel annak „titokregényi” mozzanataira. Ám annyi feltétlenül elmondható, hogy az 1848/49 hőseivel kapcsolatos „nagy illúzió”, miszerint a hősi harcokban helytállók a hétköznapiak „hőseivé”, azaz szorgos-koncepciózus munkásaivá lényegülnek át, fokozatosan foszlik szét. Az *új földesúr* és a *Fekete gyémántok* még fenntartja annak lehetőségét, hogy a katonai erények (szinte automatikusan) mérnöki erényekre válthatók át, ám Az *új földesúr*ban kevésbé, a *Fekete gyémántok*ban sokkal inkább az önismerteti-helyzetelemző tényezők strukturáló tevékenysége válik mozgatójává a cselekmény alakulásának. S ha Zola determinizmusa, „osztályharcos” ideológiája nem található föl még az 1880-as esztendő Jókai-regényeiben sem, a *Fekete gyémántok* jelzi az új társadalmi erő születését, noha az utópia függvényében megrajzolt „patriarchális” társadalom képes megszüntetni az ellentéteket. Beszédes, hogy az alulról érkező „erő” hozzájárulhat ugyan az újkori kataklizmaként fölvázolt bányaszerencsétlenséghez, ám az egyfelől előkészül a természettel mit sem törődő, gondatlanul kezelt természeti erő aktivizálódásában, másfelől a szakmaiság háttérbe szorulása révén elfelejtődik a „fekete gyémántok” története, amelynek Berend Iván a tudója. Hiszen az akár előszóként, akár „esszéisztikus” bevezetőként értékelt „mielőtt ember lett volna a földön” mint „science-fiction-látomás”, mint őslénytani regény, mint (ős)történelmi „alapozás” bevezeti Berend Iván science-fiction-látomásba illeszthető történetét, az ember megjelenése előtti és az emberi történelem között folytonosságot tételez, az előbbi korszakban a spontán anyagteremtődés krónikáját adva, az utóbbiban az anyagteremtődés és az ember kiegészését, az anyag humanizálását, a természet emberi vé formálását példázva. A modernitás fölkínálta két esély, a dezantropomorfizáló és az antropomorfizáló egyenlő lehetőséggel rendelkezik, a természet ajánlatát figyelmen kívül hagyó és a természet titkai közé hatoló, ám azt nem legyőzni szándékozó, pusztán társsá avató tevékenység ellentétes irányú „megoldásokat” javasolnak. A természetet csupán kihasználó, annak „természetét” föl nem ismerő nyereszkesedők nem pusztán az anyag ellen vétenek, hanem mindenekelőtt az anyag szolgájává tett ember ellen; míg Berend Iván tudós kutatásai az anyag „lelké”-nek, „emberi” természetének megismerését tűzik ki célul. S ha Berend Iván 1848/49-ben az élhető Magyarország ígézetében kelt harcra, a hétköznapi viszonyai közepette nem csekélyebbre vállalkozik, mint hogy az élhető világ megteremtésének érdekében elveti az antimodernitás csábító ajánlatait (Az *új földesúr* „szakembere” jól végzett munkája után a magánélet boldogságába tér, a regény szereplői pedig az alkotmányosság visszatérésébe vetett reménnyel búcsúznak el az olvasótól), és nem a modernitás dichotómiáit tudatosítja a maga és a rábizott



közösség számára, nem vállalja az antimodernitás antitechnicista „kivonulását” a korszakból, hanem éppen ellenkezőleg: él a modernitás nyújtotta előnyökkel, s a maga által „költött” utópiából megteremti azt, amit a hely és a körülmények megengednek.

Itt, ezen a ponton vethető föl újólág az idealizált-tökéletes Jókai-hősök kérdése, s gondolható ismét végig a gyakorta felmerülő vád: Jókai a külső események dús képzelettel megáldott elbeszélője, ám sem a lélektani történéseket nem tudja „rekonstruálni”, sem pedig a történések mögött elrejtett elbeszélői stratégiáját nem reflektálja. Nem tagadható, hogy Berend Iván azok közé a Jókai-alakok közé sorolható, akiknek élete és viszontagságai az utóbbiakon felülkerekedő tehetség, akarat és képesség példái; olyan személyiség, aki legyőzhetetlennek mutatkozik, lett légyen harca vetélytárssal, természettel, gyarlósággal avagy né tán ellenséges praktikával. Akár végig sem kell olvasni a *Fekete gyémántokat*, előre sejthető, hogy Garánvölgyi Aladár boldogsága Berend Ivánt szintén utol fogja érni, még ha (elbeszélői) deus ex machina igénybevételével is. Az is kiszámítható, hogy látszólagos veresége ideiglenes, az ellene és vállalata ellen szövetkezők diadala ugyancsak, s ha a látszat ellene szól is, a természet rendjének érteni akarása átsegíti a legnagyobb – emberi és „vállalkozói” – nehézségeken. Márpedig efféle Jókai-hős előtt kizárólag a legnagyobb nehézségek adódnak, magánéletében is, „köz”-életében is. Továbbá viszonylag kevés kétséget ébreszt erkölcsi „felsőbbrendűsége”, főleg abban a tekintetben, hogy sem a természetet, sem az embereket nem veti alá a haszonelvűség „materialista” világnézetének, hanem éppen ő, a természetbe mély pillantást vető (s ezt elfogadva, mondhatjuk:) fausti ember tiszteli az ésszerűséget, az észelvűséget is, de gondolkodásában jókora helyet biztosít (persze, nem az irracionáliszmusnak, hanem) az „imponderabiliáknak”. Más szóval érzékeltetve Berend Iván habitusát: olyan technokrata, aki nem pusztán elutasítja a nagyelbeszélések ajánlatait, hanem következetesen kísérli meg érvényesíteni a maga kiselbeszélését. Még akkor is, ott is, amikor államregényi fejtegetésbe kezd az „úri” társaság előtt. Aligha a meggyőzés szándéka vezeti, inkább az arra rádöbbenés, hogy az anyagelvűség egyoldalúságán túl is létezhet, sőt létezik *világ*, az ésszerű társadalmi berendezkedés egyben az igazságosságot és a méltányosságot „hozza helyzet”-be, a kiváltságok és a kizárólagosságok ellenben szűkítik a természetességből adódó cselekvés köreit.

A továbbiakban kérdés formájában közelíteném meg a *Fekete gyémántok* alapkérdéseit. Vajon valóban oly egyértelműen derűs és pozitív a regény kicsengése, miként az a „betű szerinti” jelentés sugalmazása szerint állítható lenne? Vajon a *Faust* második része szabad föld–szabad nép látomásának beteljesülése/beteljesíthetősége volna az elbeszélő üzenete az 1870-es esztendőnek? Vajon a tökéletnél több főszereplők hiteles alakjai-e annak a létrehozott utópiának, amelyből

nyerészkedés, erkölcstelenkedés, haszonlesés, sőt kizsákmányolás kizáratik, és az utópia elképzelése megvalósíttatik? Vajon a *Fekete gyémántok* minden tekintetben követi-e a Jókai-regényeknek tulajdonított sémát, azaz a tárca-, az érzelmes, a nevelődési regényalakzatokból összeszőtt, összefércelt (?), a másodlagos romantikával (nem a Victor Hugóéval, hanem a Dumas-éval vagy a Sue-ével) rokon prózai epikus formát? Vajon a cselekményszálát határozott gesztusokkal irányító elbeszélőt sosem fogja el a kétség az elbeszélhetőséggel, alakjai „életyszerűséggel”, a történetek logikájával kapcsolatban? Vajon a regényegész mennyire érzékelteti szerzője optimizmusát a kiegyezés biztosította lehetőségek értelmes kihasználását illetőleg, avagy a hazai vállalkozások sikereiben reménykedve?

A kérdések folytathatók, ám ahelyett, hogy további kérdésekkel folytatnám a Jókai-kutatás Gyulai-Péterfy-hagyományt őrző előfeltevéseinek vitatását,<sup>6</sup> megkísérlem, hogy a kérdések jelezte problémákra reagáljak.

Talán ott érdemes elkezdenem a magam provokálta kérdésekre adandó válaszokat, hogy megkockáztassam vakmerő kijelentésemet: egyáltalában nem tartom derűsnek, optimista kicsengésűnek a *Fekete gyémántokat*. Mert a „kijelentések” szintjén megnyugtatónak ható befejezés a tartalom szintjén másképpen artikulálódik, illetőleg: artikulálható. A *Fekete gyémántok* cselekményét ugyanis elbeszélhetjük oly módon (is), hogy a szerencsés kimenetelű történethez „emberfeletti”, de legalábbis tökéletes hősök szükségeltetnek, „kulturális hőrszok”, akik megszelídítik a természet féktelen erőit, és létrehozzák az egyetemes kiegyenlítődést, átvezetik a rájuk bízott közösséget a „szelíd törvények” kormányozta világba. A korszakváltás olyan konfliktusokat hoz létre, amelyeken a maga erejéből a magára hagyott létező nem tud úrrá lenni, hiszen eszközei szegényesek, tudása hiányos, tájékozódóképessége véges. Ahhoz, hogy domesztikálni lehessen a káosz elszabaduló tényezőit (lett légyenek azok „természetiek” vagy „társadalmiak”), az ellenük a siker reményében harcba induló hősré (hősökre) van szükség, aki(k) tájékozódni tud(nak) „lenn” és „fenn”, a föld alatti és föld feletti veszélyekkel szemben meglelik a féken tartásukhoz nélkülözhetetlen instrumentáriumot. Erre a Walter Scott-regények közepszerű, a francia realisták ambiciózus és gyarló hőse nyilván alkalmatlan, mint ahogy egy 1848/49 hagyományaiban élő, ám a korszakváltást nem vagy alig érzékelő figura sem képes betölteni ezt a másfajta hősiességet igénylő szerepet. A rend és a rendetlenség, a káosz és a harmonikussá vált világ, a társadalmi érdekellentétek és a társadalmi igazságosság vitájában merészen és határozattan állást foglaló, szervezésre-irányításra termett, kormányzó, ám nem uralkodó személyiségnek rendelke-

<sup>6</sup> Kései Jókai-könyvében már Nagy Miklós is rámutat Péterfy Jenő Jókai-kritikájának inadekvát-ságára: *Jókai Mór*, Korona, Budapest, 1999, 65–68.

nie kell először is olyan jellemvonásokkal, amelyek révén küldetését betöltheti: megteremtheti a fausti álom gyakorlatát, a békés, munkás létezés szabadságának terét. Jóllehet 1870-ben még nem érzékelhető az a válság, amely 1873-ban már jelezte a kapitalizmus sebezhetőségét abban az Osztrák–Magyar Monarchiában, amelynek nemigen lehetett tapasztalata egy börze-összeomlás következményéinek mérséklésére. Mégis, a Jókai-regény fölvázolta bányászkolónia Berend Iván irányításával a korszak olvasóiban az utópisztikus kicsengés érzetét kelthette, vagy emlékeztethette a korai utópista szocialisták megálmodta mintatelepekre, esetleg – távolról – Robert Owen kísérletére. A Jókai-regény utópiába kivezetése indokolja, hogy a vezető személyiségnek rendkívüli tulajdonságokkal kell rendelkeznie, megismétlem, kulturális hőrosz funkciójában kell megjelennie, hiszen átlagosan „jó” vagy mérsékeltbben „pozitív” alakként nem válhat egy tudományos-társadalmi folyamat elgondolójává, megvalósítójává. A tökéletesnél tökéletesebb Jókai-figura ebből az utópikus elgondolásból emelkedik ki, személyében szemlélteti az elbeszélő azt, aki képes szembeszegülni az antiutópikus társadalom-elképzeléssel, vagyis azt, aki levezényelheti a gazdasági csodaként emlegethető folyamatot, amely nem egyszerűen a legnagyobb rész boldogságának létrehozója. Hanem végrehajtja a maga kisvilágában az évszázadok során „tökéletesedő” projektumot: a természet, a munka, az értelmesen megszervezett élet egyensúlyba hozását, alternatívát jelezve az 1870-ben, Magyarországon is érzékelhető, a 19. század végére általánossá váló elidegenedéssel szemben.<sup>7</sup> Amit Berend Iván elér, akár meglepően hangozhatott a 19. század második felének magyar és főleg európai társadalmában: olyan munka- és életrendet sikerül kialakítania a rábízott közösség közreműködésével, amely még a tulajdonviszonyokra is hatással van, arról nem is szólva, hogy a közösség valamennyi tagja érdekelt a jobb munkaszervezésben, a megtermelt javakból származó jövedelem méltányos elosztásában, továbbá annak a hangulatnak megteremtődésében, amely vállalkozó és munkavégző egyérintettségét erősíti. S harmadikként a természetet is bevonja ebbe az erős szövetkezésbe, így nemcsak az osztályharcot zárja ki, hanem a félelemnek és a szorongásnak valamennyi, a korszakban sokak által érzett formáját. Lehetőségként fölmerül a kulturális hős végzetes magánossága, mint a romantika hagyatéka. A regényzárás azonban a másik főszereplő nevelődési regényét a kulturális hőroszéval fonja össze, s a rövidre zárt érzelmes jelenben megtörténik az, amire a regény folyamán kevés esély nyílt, de ami eseményként végig ott lappangott, még ha elszórt utalásokban is.

Berend Iván mégsem áldozata egy ideologikus regényelgondolásnak, hanem aktív szereplője önnön történetének, s ha hihetünk önmagával folytatott vitájá-

<sup>7</sup> A rend, a tervezés és a remény utópiát szervező tényezőiről ld. *Utopieforschung*, I., 265.

nak, akkor kijelenthetjük: szerepjátékra is vállalkozik, ha szükségét látja; s az önmagával vívott küzdelem lényege éppen abban jelölhető: valóban szükséges-e ez a szerepjáték, miért kell élete meghatározott szakaszában annak mutatkoznia, aki nem ő; és egyáltalában: milyen a viszony énje és nem-énje között? Amikor a romantika és a realizmus jelenlétét vagy attól való eltávolodását vitatja a kutatás, részint Jókai személyiségfelfogásán gondolkodik, részint azokon a konfliktusokon, amelyek több kutató szerint nem a személyiségek eltérő magatartásformáiból, nem a személyiségek kiváltotta, eltérően megítélt helyzetekből következnek, hanem egy allegorizáló beszédmódból, amely egy duálisan látott-érezkelt világ törvényei szerint alakul. Az emlegetett jó–rossz megosztás éppen a *Fekete gyémántok*ban kereszteződik más szempontokkal, például a természethez fűződő tudatos–kiszolgáltatott, benne szövetségest felfedező–azt legyőzni akaró viszony-nyal, valamint a rejtett, titkolt én munkájával, a látszat „valósággá” dimenzionálásának kísérletével. Bizonyos a romantika örökségét viszi tovább Jókai, mikor föltárja regényalakjainak megosztottságát, társadalmi énjük leplező funkcióját, valódi énjük fenyegetettségét. S ezzel összefüggésben azt, hogy a kísértés, a fenyegetés nem feltétlenül a világ felől érkezik, hanem eleve megkísérthezőségük, rejtegetnivalójuk tölti el őket félelemmel, majd szorongással. Ez (viszont) azt eredményezi, hogy első lépésben helyzetértelmezésük valójában félreértelmezés, hiszen társadalmi énjükkel látszanak azonosulni, a háttérbe szorítván „valódi” énjüket, amely ekképpen legfeljebb nem-énként képes funkcionálni, és legfőbb megnyilatkozásként a belső monológ „védekezésébe” burkolóznak. Eszerint a félreértelmezés tudatos, a leplezés a védekező megtévesztés eszköze, az ének vitája titkoltságában rejtőzik el a „világ” fürkésző tekintete elől. Berend Iván és Timár Mihály nem azok, helyesebben nem elsősorban azok, akiknek látszanak. De ezt a látszatot oly következetesen képviselik, amilyen határozottan (titokban) elválasztják a maguk kreálta látszatot az e látszat mögé rejtett „valóságtól”. Berend Iván talán az első a „tökéletes” Jókai-„hősök” közül, aki kilépve a maga világából idegen világba tér; úgy tesz, mintha elfogadná annak játékszabályait, legfőleg apró nyelvi jelek érzékeltetik távolságtartását, ám amikor magára marad, társadalmi szerepére reflektálva annak „hiábavalóság”-át tudatosítja, és önmagát egy folyamatosan íródi regénybeli fikció részeseként jellemzi. Ez a fikcionalitás egyben az „eredeti”, a vállalható, a természettel összhangzó történet megtagadását igényli, olyan viselkedésformákhoz alkalmazkodást, amelyek lényétől idegenek. Ezzel párhuzamosan Evila nem kevésbé olyan körülmények közé kerül, amelyben (itt hangsúlyozottan a látszat szerint) szerepe, a nagyvilág színe előtt lejátszódó története a külső szemlélő félreértéseit hívja elő; amely félreértések beárnyékolják történetét, jöllehet ő maga mit sem vesz észre története félreérthetőségéből. Akár beszédesnek is volna tekinthető, hogy míg Berend Iván

egy allegorikusan fölfogható „világszínház”-ban játssza játékait, Evilának színházi, de legalábbis színjátéki karrierje készül elő. Csakhogy az előkészületek el-  
lenére sem képes meggyőző színházi szereplésre. Míg szűk, négy szemközti köz-  
önsége előtt személyessége és személyisége vonzónak tűnhet föl, a színház köz-  
vetettsége e személyesség és személyiség ellen hat, a színházi alakításkor csődöt  
mond, nem adhatván teljesen önmagát, a szerepbe lépés kényszerűsége lesz gátja  
a színi hatásnak. Egyetlen regényalaknak adatik meg a valóban nagyvilági si-  
ker: a mind Berenddel, mind Evilával kapcsolatban álló ifjú zongoraművésznek,  
Belényi Árpádnak. Ismét csak beszédesnek vélhetjük a finom célzást: a zongo-  
raművész a leginkább elvont, közvetett hatásmechanizmussal élő művészetben  
képes személyiségét megfogalmazni, a közönséggel tudatni: a zene teremtheti  
meg művész és hallgatója közösségét, s e folyamatnak sem (le)leplező beszédre,  
sem maszkra-jelmezre, sem önmegtagadásra nincs szüksége. A zene által létesülő  
személyiség akképpen lehet valódi önmaga, hogy a magáévá élt másik megnyilat-  
kozása nem rejt, hanem éppen feltárja szubjektumát anélkül, hogy kiszolgáltatná  
önmagát a személyiség ellen ható félreértéseknek.

Míg Evila jóindulatúan és naivan viseli el a vele történeteket, képviseli azt,  
amit érzései szerint képviselnie kell, Berend Iván állandó ellenkezésbe kerül tár-  
sadalmi énjével. Először még az elbeszélő vállalja magára, hogy közvetíti Berend  
Iván feltámadó érzelmeit, az átélt beszédhez közelítő előadást a gondolkodásá-  
ból-magatartásából kilendült mérnök megkísértettségének tulajdonítja, Szent  
Antal sivatagi hallucinációit és vízióit átéletve a természet elemeivel szembe-  
szállott személyiséggel. E hallucinációk és víziók megjelennek „vegyni kísér-  
leteiben”, rádöbbennek olvasmányaira, föltámadnak álmaiban, hogy egy rö-  
vidre fogott belső monológban elhatározásra jusson. Ám az Evilával folytatott  
párbeszéd után önmagára maradván járja visszafelé útját; előbb a démoni erők  
fölidézése vezeti át az olvasott rémtörténetek megfogalmazódásáig, utóbb ma-  
gát avatja egy nem kevésbé rémtörténet aktánsává, álmaiból fölriadva döbben rá  
önnön kettősségére, az én és ő lehetséges fölcserélődésére:

Iván az ágyon feküdt, örült szívdobogása felkölté onnan.

Hát „ki” az a szív?

Én vagyok-e „ő” vagy ő az „én”?

Az önmagával vívott küzdelem, a szerelem/szenvedély versus kötelesség csatája  
csitulni látszik, a „te” és az „én”, az én és másikja végül is (egyelőre) helyére ke-  
rül, belenyugodni látszik abba, hogy a társadalmi én, a kötelesség visszaszerzi  
„jogait”, kiutasítja világából az „előtte lebegő tünemények”-et.

A regényben nem szükséges túlságosan sokat lapoznunk ahhoz, hogy kiessék: „pyrrhusi” győzelmet aratott az én a másikja fölött, a te elvonult az én látóköréből, vagy úgy tett, mintha elvonult volna. A *harmincháromféle asszony* című fejezet ravaszul vezeti be Iván töprengéseit: „Hanem hát már most a mi filozófunktól azt kérdezheti minden ember”. A kérdést a „minden ember”-re áthárítva, azaz a kérdés felelősségétől, a szembenézés „külső” parancsától fölmentve következik aztán az a fejtegetés, amelyet aligha tudakolhat „minden ember”, hiszen a tudásnak csupán egyvalaki a birtokosa, s ez maga Berend Iván, aki önmagába tekintve lebbenti föl a fátylat féltve őrzött titkairól. A külső megszólaló hangján beszélő belső felelősségre vonás értelmezi Berend Iván történetét, méghozzá attól a pillanattól kezdve, hogy elhagyta tevékenykedése köreit, s belépett az idegen világba. Míg a „tűzek és vizek titkos szellemei” neki jó barátai, a „nem neked való világ”-ban „komédiát csinálsz a tudományból, sarlatánkodsz fantasztikus felolvasásokkal”. Az ellentmondás nyilvánvaló: a Berend Ivánt hallgató „minden ember” előtt sikere van, a delejországi utópia meggondolkodtató; a szigorúbb erkölcsbíró, önnönmaga előtt azonban mindez „leminősül”, a „nem neked való világ”-ban átértékelődik a korábbi és jelenlegi tudományfelfogás, társadalom-elgondolás. Hiszen a közhasznú tudományos kísérletekhez viszonyítva a társaság szórakoztatása céljából előadott-bemutatott jelenések/jelenségek, elképzelések ugyan nem függetlenek a tudományos vizsgálódás tapasztalataitól, ám azoknak legfőljebb reprodukciói, „utánzatai”. Míg Delejországot annak valószínűsíthető tudatában beszéli el a nagyúri társaságnak, hogy azt legfőljebb költészetnek, fantáziának értékelik. S még az a szerencsésebb reagálás, mikor a Jókai-életműben több ízben föltűnő Holberg-regényhez hasonlítják az elbeszélést (az 1741-es *Nicolai Klimii iter subterraneum*... – magyarul 1783-ban jelent meg, a *Klimius Miklósnek föld alatt való útja*... címmel – az utazási és a kalandregények elemeiből építkezik, s a felvilágosodott abszolutizmusra emlékeztető utópiát vázol föl), s így Delejországnak<sup>8</sup> „északiság”-át a dán szerző sikerregényéhez viszik közel. További társasági tevékenységét is megsemmisítő kritikával illeti ez a külső–belső hang, míg végre eljut önnön minősítéséhez:

Mert ha mindennek okát nem tudod adni, akkor te vagy a világon a legnagyobb bolond, aki valaha regényt íratott magáról, s maga sem tudta, hogyan jött bele.

Zavarba jöhet az olvasó: végtére ki írta ezt a regényt? És kinek? Meg kinek a biztatására? S a regényalak szabadon közlekedik a regényben és a regénytől el-

<sup>8</sup> Mágneses tér, magnetizmus, elektromágnesesség: Michael Faraday (1791–1867) felfedezései Jules Verne közvetítésével is eljuthattak Jókaihoz.



felé? Az idézőjel az általam idézett mondat végén különíti el a szöveget a következő bekezdéstől, amelyben az elbeszélő megvédi Ivánt. Kitől? Önmagától? Attól a regénytől, amelyet Iván (?) önmagáról íratott? S amelyből szabadon jár ki, s amelybe nem kevésbé szabadon jár be? Kutakodva a *Fekete gyémántok*ban igazoló szövegekkért, a Berend Iván akadémiai felolvasásáról beszámoló *Soirées amalgamantes* címmel ékeskedő fejezetben olvasható, miszerint egyfelől bárhol a világon ez a székfoglaló „szenzációt gerjesztett volna”, másfelől sokat ásítottak a résztvevők, így a vége előtt ért véget a felolvasás. Igaz, az Akadémia közlönyében Iván publikálta az előadást, s ezért „húsz osztrák értékű forintokat kapott.” Új bekezdés: „Hanem ez nem tartozik a regényre” – s ez aligha vitathatóan az elbeszélő megjegyzése. A fejezetnek ez a része előreutal a már idézett „belső” beszédre, az akadémiai felolvasás kudarcát, azaz „hiábavalóságát” dokumentálandó, de előreutal az is, hogy az elbeszélő egy megjegyzésével megvonja a regény határait, kijelöli annak érvényességi területét. Másutt az elbeszélő kitér a kompetenciájának körét, s olyan helyről tájékoztatja olvasóit, ahová egyébként nem léphetne be. Az a többes szám első személyű előadás, amely az addigi egyes szám harmadik személyűt felváltja, kiélezi az amúgy is paradox helyzetet, elbeszélő és olvasó intim kapcsolatára céloz, valamint arra, hogy az olvasó társként kísért el az elbeszélőt az őstörténeti bevezetőtől a jelen pillanatig, tehát szüntelenül jelen volt, az elbeszélő ki-kitekintett az olvasóra:

Kövessük a tisztelendő atyát a grófnő belső szobájába.

Ne tessék visszarettenni a gondolatától! Jelen lenni egy hölgy gyónása alatt! Azok, akik be merték járni velem a mammutkorszak kísérteties világát, ez ismeretlen régióba is követni fognak merni, előre meg lévén afelől győződve, hogy ha produkálok is néha kísérteteket, azok igen dresszírozott kísértetek, s gondom van olvasóim idegeire, midőn őket rejtelmes helyekre vezetem. Elvégre mindent meg kell tudnunk.

Túlzás és túl-interpretáció nélkül tételezhető föl, hogy az elbeszélő játszik az olvasóval, az elbeszéléssel és önnön pozíciójával, hogy aztán saját elbeszélői tevékenységét a folyamat során kialakuló munkának minősítse. Hiszen – ha hihetünk e játékos szöveg utolsó, felkiáltójellel nyomatékosított mondatának – az elhangzottak idejében még nem tudja, mit fog a grófnő gyónni, azért hatol be (kísértetként?) láthatatlanul és észrevehetetlenül a „belső szobába”, hogy megtudja, mit beszél el a grófnő a tisztelendő atyának. Ilyen módon, noha alapos tudását nem tagadja az elbeszélő, e tudásról nem mint előre megformált tervről, hanem mint a tapasztalat nyomában megfogalmazható ismeretről ad számot. Megerősíti az elbeszélő mindezt az *Ahol a gyémánt nem fog* című fejezet első bekezdésével:

Hogy mit beszélt az excellenciás úr a szép asszonnyal ez óhajtott találkozáson, azt hitelesen nem mondhatjuk el, mert sztenográfunk nem volt jelen.

Utána azonban megkísérli annak rekonstruálását, mi hangozhatott el kettejük között, a „bizonyos tekintetben”, a „valószínűleg”, majd a „több mint valószínű” megszorítások nem akadályai annak, hogy az elbeszélő megpróbálja hihetővé tenni feltételezését, a mozdulatok, a gesztusok érzékeltetésével, hogy aztán a kívülálló megfigyelő arról számoljon be, amit láthatott, az excellenciás úr gyors távozásáról, „fanyar képé”-ről, kihallgatott magánbeszédéről, majd a „histórikum”-ról, „mikor a bérkocsiba beült, annak úgy becsapta az ajtaját, hogy az üvege kitörtött.”

A némi elbizonytalanítás mintegy hozzátartozhat az elbeszélői stratégiához, egyszerűbben: az érdeklődés ébren tartásához. Az elbeszélő tudatosan vagy kevéssé tudatosan, teljesen egyre megy, megtéveszt: hol mindent akar tudni, hol úgy tesz, mintha semmit nem tudna, mégis azt sugallja, nem kell ahhoz jelen lenni, hogy kikövetkeztesse a történeteket. Ilyen módon még az is elképzelhető, hogy a korábban „minden ember”-nek tulajdonított kérdések tőle származnak, de legalábbis a főszereplő társa, történetének kísérője. Viszont ha így van, a főszereplőtől nem tagadja meg a regény társszerzőségét, az elbeszélésben aktív részvételét. És megfordítva: a főszereplő mindenekelőtt az elbeszélővel osztja meg aggodalmait, kétségeit, a regénybe kerülés, a regényből kikerülés nehézségeit. A főszereplő énjének megalkotásában az elbeszélő segítsége nélkülözhetetlen, ellenben az elbeszélés továbbgombolyításához a főszereplő önértelmezése szükségeltetik. Ez a megosztott elbeszélői felelősség olyan főszereplő történetének kikerekítéséhez járul hozzá, aki mások tekintetében hősnek, kulturális hérosznak, rendkívüli személyiségnek tűnik, egyedül maradván azonban mindennek kevés hasznát veszi, magányosságának föloldásához nem elegendő a nagyvilág elismerése. A főszereplő nem akar, nem tud dönteni a maga perében, rábízva az elbeszélőre, aki viszont a felsőbb instanciának tekintett olvasó(k)hoz föllebbez, a megnyugtató és méltányos döntést tőle/tőlük várva:

Hanem hát el fogjuk mondani az indokokat, amikért Iván mindezekon végigment, s akkor azután tessék róla ítéletet hozni, hogy bolond volt-e, vagy bölcs volt, vagy valami a kettő között. Közöséges emberi érzésekkel járó ember, aki tesz valamit, amit a szíve parancsol. S a szívnek jogai vannak.

Emlékeztetőül, Berend Iván egyszer már elutasította a szív jogait, akkor „úgy ütött egyet a szívére, mintha gonosz ellenségnek lett volna szánva az ütés.” Alább: „És midőn szívét oly kegyetlenül megütötte e férfi, úgy tetszett, mintha saját magát, mint egy bűvtükör alakját látná megjelenni maga előtt, s e másodalakjáj-

val saját énjével kelne küzdelemre. Mintha az a bűnszonjas arc szemei előtt állna idegen emberként, ki saját vonásait rabolta el.”

Az elbeszélő megengedőbb Ivánnal, mint önmaga. Eleve fölmenti az alól, ami alól önmaga nem menti föl önmagát. Itt szétválnak a főszereplő és az elbeszélő megfontolásai, hogy a zárásban mégis az elbeszélői érvényesüljenek. A társszerzőségről a főszereplő lassan-lassan, az elbeszélői munka folyamatában kizáratik, s csupán önnön regénye ágenseként juthat szóhoz. Ekképpen a záráshoz közelítve újabb belső monológjában, a *Dies irae* című fejezetben támadnak a „fekete tájképhez való gondolatok”. A *Ki hogyan gyászol?* fejezet Iván keserű emlékezéseit adja közre, hogy aztán az elbeszélő figyelme Iván közhasznú tevékenységére terelődjék. Értékelendő, hogy az elbeszélő ezúttal igen visszafogott marad, tényyszerűen szinte csak felsorolja azokat változásokat, amelyek a Bonda-völgyben a katasztrófa elhárítását követően megtörténtek. Ami megkülönböztetett figyelmet érdemel, az az elbeszélő minősítése: „*Felvilágosodás* foglalt tért az elhanyagolt szellemekben” (Kiemelés tőlem.) A felvilágosodás jelentését illetően találgathatunk, ugyanis az elkövetkezőkben a népjóléti, népművelési, „önigazgatási” rendszerről van szó, a „mintamunkásteleppé” (R. Owen?) átalakulásról. Tágabb értelemben a természet és a civilizáció harmonizációjáról, a rousseau-i dilemma feloldásáról. Itt jegyzem meg, hogy Jókai több művében jeleníti meg a 18. századot, kiváltképpen a *Rab Ráby* foglalja regénybe a magyar felvilágosodás és felvilágosítók drámáját. Ezúttal a delejországi utópia utasíttatja a képzelet, a tudományos-fantasztikum birodalmába, hogy a lehetséges, a megvalósítható hangsúlyozódjék. Az utópia és a bonda-völgyi mintatelep a „tiszta erkölcs és a jellemiszilárdság” révén kapcsolható össze, a technikai civilizáció itt együtt szemlélhető a műveltség emelkedésével, a közhasznú szorgalommal, az igazságossággal. Az okosan vezetett telep mintegy pedagógiai provinciává válik, hitet téve a nevelhetőség mellett. A felvilágosodás ennek következtében olyan vonásokkal rendelkezik, amilyenek Rousseau műveiből elvonhatók, és továbbbretegezi a létrehozható utópiából eredeztethető jelentés is, amely az ésszerű társadalmi-gazdasági rendszer humanista felfogásával jellemezhető. Hogy Jókai még a felvilágosodás kérdéseivel vívódott, korántsem korszerűtlen gondolkodásának a bizonyítéka. Nem elsősorban a kortárs orosz irodalom hasonló eszmei tájékozódását idézném (Turgenyevét vagy Tolsztojt), hanem arra hivatkoznék, hogy a lassan áttörő modernség fölerősítette mindazokat a kételyeket, amelyeknek Rousseau adott a legerőteljesebben hangot a 18. század közepén. Jókai figurái is megfelelkezni látszanak arról, hogy *homme naturel*ként élhetnék életüket, hiszen a „világ” az *homme civil*nek kedvez.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> A rousseau-i kétségek és kultúrakritika elemzése a modernség folyamatában: Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, szerk. Reinhart HERZOG – Reinhart KOSELLECK, Fink, München, 1987, 251–253.

A visszatalálás a hitelességhez legfölbbe Delejországban lehetséges, Bonda-völgy talán csak a lehetséges világok legjobbika, de messze nem a legjobb világ: s bár a sántákat és a bénákat ellátja a község, a pap mégis a templom elé ülteti őket, hogy „a nép gyakorolhassa rajtuk az alamizsnaosztás erényét”. Mellékesen: a korábbi mondat „ácsorgó koldusok”-ként aposztrofálta őket. *Az új Héloïse* az érzékenység jegyében hozza össze az egymásra érdemeseket, s a magánszférában elért boldogság lehetővé teszi, hogy *homme naturel*ként éljék tovább napjaikat.

Feltételezem, hogy Jókai közvetlen vagy közvetett Rousseau-ismerete az egymásnak teremteteket ekképpen egyesíti (a *Fekete gyémántokban* és *Az aranyemberben*), az eldologiasodott és elidegenedett külvilággal ellentétben a szűkebb közösség (*Az aranyemberben* a szó szerint vehető sziget-lét mint az újra megtalált Éden) igazolja a törekvést: a civilizáció és a természet találkoztatása olyan szintézisben gyümölcsozik, amely tartalmazza mindkét tényező áldásait, a külvilágból a Bonda-völgybe származtatva a felvilágosodás eredményeit. Rousseauval összhangban állítja az elbeszélő: Berend Iván olyan népet nevel, „melynek apraja-nagyja dolgozik, dolgozik szükségből, dolgozik mulatságból, mely megszokja a munkát, mint élvezetet, s nem mint sanyarú izzadást, az a nép megne-mesül.” Kitérőül: az *Egy magyar nábobban* Rousseau sírját nemcsak István gróf, Miklós báró, illetőleg Szentirmay Rudolf keresi föl, hanem a mesterséget tanuló, majd mesterségében/mesterségével élő Barna Sándor is.

A *Nem! – Evila* című fejezet azonban törést okoz az elbeszélésben. Elfogadható és méltányolható, hogy a zárás a kezdethez talál vissza. Ugyancsak jó ötletre vall, hogy a helyszín azonossága, a leány váratlan feltűnése keretbe foglalja a történeteket. Még ott is a mester munkál, hogy fölidézi (itt néhány szóval: „Az öröm őrző rémületével...”) Berend Iván regény eleji egzaltációját, szexualitása ijesztő föltámadását. Evila első tagadása, válasza szintén emlékeztet az első beszélgetés hangnemére. Kitérő szavai azonban már kezdik félrevinni a történetet. Az elbeszélő igyekszik azt medrében tartani, s hangsúlyozza, előtérbe állítja: Berend Iván félreérti és félreértelmezi a szituációt, hisz Evila „fájdalomtelt arcá”-nak, „kínos vonakodás”-ának, s elhivatottsága magasából bocsát meg neki. Az elbeszélő hiába korrigálja, igazítja helyre Berend Ivánt, felróva neki a „semmit nem tudás”-t. Ez az a pont, ahol fordulhatna, igazi drámává avatódhatna a regény, kikerülve a melodramatikus „boldog vég”-et. Az elbeszélő (meg nyilván az olvasó) igazságot szolgáltat Evilának, kit „nem fertőzött az utálatos pézsma s megbecsült a szénpor”, jelezve, hogy nagyvilági szereplése közjáték volt, ő gyémántként ragyogott a maga szerénységével, és az elbeszélő szemében gyémánt maradt. Berend Iván nagylelkűséget mutat, a megbocsátás pózát veszi föl, „úrtagadó büszkeséggel emelve föl fejét”. Az elbeszélő rosszállása, kiigazító stratégiája ezzel azonban lezárul. S hagyja, hogy Berend Iván meg-

ismételje az elbeszélő korábbi szavait. Felkiáltó mondatokkal kezdi sorolni tetteit, magyarázza egyre lelkesültebben, miként maradt hű önmagához, a Bondavölgyhöz és lakóihoz, nem kevésbé Evilához (emlékéhez, szerelméhez, tisztultabb érzéseihez). Szerelmi vallomása egyben önigazolás, önprezentáció, olyan magas fokú retorizáltsággal hangzó megnyilatkozás, amellyel eddig nem találkozhatunk, és amelyhez az elbeszélőnek sincs további szava. Ami az elbeszélőre hárul, Berend Iván és Evila „nagyjelenetének”, színpadias együttesének kommentárokat mellőző leírása. Részint perspektívaváltás, a leány pillantásából Zeus és Szemelé<sup>10</sup> duóját véli kiolvasni, majd tablót vázol föl a leányt ölében tartó Ivánról. Az elbeszélő viszonylag hamar magához tér, egyetlen kurta mondatral közli, hogy a leány nem hal meg, majd felébred aléltságából, s az *Utolsó fejezet* immár egyetlen mondatra szorítkozik, megkísérli helyreigazítani Iván megbocsátó gesztusait, tetteit hangoztató tirádáját, s visszatérít Evilához, az ő gyémánt-voltával csengetve le a regényt. S míg az elbeszélő és Berend útjai jórészt közösnek, párhuzamosnak bizonyultak, az utolsó előtti fejezetben szétválnak, összeegyeztethetetlenek maradnak. Ugyanakkor semmi jele annak, hogy Berend Iván félreértelmezésének következményei lennének, az elbeszélő nem utal (egyetlen jelzővel sem) arra, hogy a fél-ismeret kihatna a szereplők viszonyára. Éppen ellenkezőleg: Evila alkalmazkodik a helyzethez, jóllehet akár nyitott kérdésnek tekinthető: miért reagál Szemeléként Berend-Zeus megjelenésére? Vajon a „világ” szavától retteg-e Berend önigazolása ellenére, múltja és annak értelmezése közti eltérések nyugtalanítják-e, vagy vágyát érzi beteljesülni helyzete efféle alakulásakor? Az elbeszélő „nyugtalanúsága” inkább érzékelhető: Berendet félreértelmezése arra készíti, hogy újra mondja azt, amit egyszer már az elbeszélő elmondott, hogy a saját aspektusát érvényesítse ott, ahol már egyszer az elbeszélői-tárgyas aspektus szerint láthatók voltak az események. Ez az ismétlés kevésbé másképpen elbeszélés, nem hoz új információt, nem leplez le titkokat az olvasó előtt, hiszen az olvasó az elbeszélő jóvoltából jobban tud (majdnem) mindent Berendnél. Fölmerülhet a Jókai ellen szegezett vád: a történet lezárulása egybeesik az olvasónak tett engedménnyel, Berendnek mindenáron hősként, kulturális heroszként kell kikerülnie az eseményekből. Csakhogy az elbeszélő közbeszólása ugyan nem térítheti el szereplőit beszédüktől, érzéseiktől, az olvasókat azonban figyelmeztetheti: a lezárulás hamis előfeltevésen alapszik. Éppen ez az oka annak, hogy a magam részéről kételkedem abban, miszerint ez a fajta „megoldás” az optimizmus, a felhőtlen boldogság diadala lenne. Hiszen az *homme civil*től ugyan átlép-

<sup>10</sup> Szemelé eredetileg trák-frígiiai földistennő volt. S bár Zeus, minthogy valódi alakjában jelent meg számára, elégette, a meg nem született gyermeket, Dionüszoszt megmentette. Később Dionüszosz az alvilágból felhozta anyját, s az Olümposzra vezette. Manfred LURKER, *Lexikon der Götter und Dämonen*, Kröner, Stuttgart, 1989<sup>2</sup>, 359–360.

nek a főszereplők (de csak ők, meg Bonda-völgy nem nevesített népe) az *homme nature*lek világába, ám az olvasót nyugtalaníthatja ennek megalapozottsága, különös tekintettel arra, ahogyan az elbeszélő áttér az epigrammatikus tömörségű beszédre. Az *Utolsó fejezet* erőltet kísérlet az egyensúly megteremtésére, a történet keretek közé illesztésére, a regénycím értelmezésére, Evila igazának elfogadtatására. Iván extatikus monológja az érzelmes-regényi „kibeszélés” rekvizitumait kéri kölcsön, az elbeszélő visszafogott előadása viszont megpróbálja a regényt „stílszerű”-en befejezni. Iván göggel teli szerénysége mellett Evila valódi szerénysége nem juthat szóhoz (Iván kiált, Evila rebeg, szelíden válaszol), s e kiáltás túlharsogja Evila rebegését (Iván is kétszer kiált, Evila is kétszer rebeg); az elbeszélő színes leírása hiába fordítja az olvasót Evila alakja felé, a fakadó rózsalehullt rózsalevél párosa kissé erőltlenül emlékeztet a korábbi lírai leírásokra.

A *Fekete gyémántok*, noha az idézett fejezetben műfaji-hangvételi törést véltem fölfedezni, mégsem kudarcos vállalkozása egy írói pályának, mégsem csupán állomás *A kőszívű ember fiai* (1869) és *Az aranyember* (1873) között kanyargó írói pályán. Hanem számottevő írói kísérlet, egy, az eddigiektől eltérő stratégia érdekes megvalósulása, amely az elbeszélői és a szereplői elbeszélések közt osztja meg a felelősséget, a külső történetek mellett (és mögött) a belső történet megszólaltatásának lehetőségeit kutatja, és a tökéletesnek feltüntetett hős rajzát éppen e belső történetek megjelenítésével árnyalja – a Jókai-világ hőszai eddig nemigen adhattak számot szexuális indulataik, énjük kitéréseinek tudatosulásáról és megfékezésének módzatairól, s ugyancsak kevésbé voltak elmarasztalhatók a kiegyenlítődéshöz vezető magatartásnak félreértelmezésen alapulása miatt. A megszerkesztettségnek ez a módja szintén azt tanúsíthatja, hogy Jókai keresi regényi megszólalásának keveset kipróbált módjait, azokat, amelyek mégsem zárják el a tárcaregényként (is) funkcionáló alakzatok sikerlehetőségétől. A *Fekete gyémántok* joggal sokat emlegetett, egy időben igen népszerű mű. Ám ezúttal azt szerettem volna elfogadhatóvá, megfontolandóvá tenni, hogy egy másképpen olvasás rejtett értékekről adhat számot, az elmozdulás a pozitív és a negatív Jókai-értelmezésektől ráirányíthatja a figyelmet a nemcsak tematikailag új utakat kereső Jókaira, és rávilágíthat azokra a kétségekre, amelyek saját, hőroszi vonásokkal rendelkező figuráival kapcsolatban (a regény tanúsága szerint) fölmerülhettek benne. Az *én* és az *ő* regénybeli vitája pedig föltárja a személyiséghez fűzött, akár ambivalensnek is mondható elbeszélői bizonytalankodást, amelyet nem törölhet el a zárás erőszakoltsága, ellenben megalapozza a rousseau-i kétségek individuumra alkalmazott, differenciált megjelenítését. Berend Iván így válik az aranyember első változatává, méghozzá saját jogon.



## Függelék

### *Néhány megjegyzés Verne és Jókai műveinek összefüggéseiről*

Noha Hankiss János<sup>11</sup> korát megelőzve foglalkozott a populáris kultúrával (például a detektívregénnyel), valamint a gyermekirodalomná lett Jules Verne (Verne Gyula) műveinek értelmezésével, és ebben a vizsgálódásban kitért a Jókai-oeuvreben föllelhető Verne-nyomokra, még a kritikai kiadás is legfőlőbb motívumtörténeti kapcsolatokra utalt. Jórészt anélkül, hogy – és most e helyen eltekintek a narrációs technikák eltéréseitől – részint a „tudományos fantasztikum” francia és magyar változatának, fogadtatása esélyeinek egybevetésével törődött volna, részint kilépett volna a „tudományos-fantasztikum” bűvköréből, s a tematikai vonatkozásokon túl a modernség irodalmi megjelenésének különféle formáiról töprengett volna, amely formák elemzése arra készítette a francia kutatást, hogy Verne „modernség”-ről értekezzék.<sup>12</sup> S olyan narrációs eljárásokat tulajdonítson (vagy tárjon föl) Verne néhány regényét elemezve, amelyek a 20. századi regénytörténet során köszönnek vissza. Általában elmondható, hogy a francia

<sup>11</sup> HANKISS JÁNOS, *Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban*, Budapest, 1930. Vö. még Uő., *Jókai et la France*, *Revue de littérature comparée*, 1926, különösen 284–285.

<sup>12</sup> *Modernités de Jules Verne*, szerk. Jean BESSIÈRE, PUF, Paris, 1988. Szempontunkból három tanulmány fontos: Mireille GOUAUX-COUTRIX, *Voyage au centre de la Terre comme auto-analyse*, 203–212.; Cristian CHÉLEBOURG, *Le Paradis des Fossiles. Stylistique de l'histoire naturelle dans Voyage au centre de la Terre*, 213–227.; Henri ZUKOWSKI, *Boussoles*, 229–246. Csupán a kalandregényi vonatkozásokra összpontosít: Volker KLOTZ, *Abenteuer-Romane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retchiffe, Karl May, Jules Verne*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1989. A Jókai-kutatás megszakitottságára jellemző, hogy nem figyelt föl az alapozó Jókai-monográfiák továbbgondolandó tapasztalataira. Előbb Zsigmond Ferenc (*Jókai*, Budapest, 1924, 158.) ide vonatkoztatható megjegyzését nem vette tudomásul: „Mintha azt éreztetné ennek a regénynek a cselekvénye, hogy az olyan magyar ember, akibe lángelmét lehelt a teremtmény, a XIX. század ötvenes éveiben nem talált érvényesülési területet másutt, csak a fantasztikumok birodalmában, a párezer év előtti múltnak és az Isten tudja mikori jövőnek eltilthatatlan érdekességű problémái között.” Igaz, hogy másutt „mesebeli regényhős”-t említ, ezzel azonban nem vonja vissza a korábban leírtakat. Sőtér István (*Jókai Mór*, Budapest, 1941, 51., 121.) előbb megállapítja, miszerint „Mintha Hugo és Dickens kötnének szövetséget egymással: az álmok világa mellett egy hiteles, dúsgazdag valóság húzódik meg”, majd alább: „Technika és tudomány egy új költészet és vallás ihletői lesznek”. Ezzel a mitologizmus átváltozására céloz Sőtér. S a legfontosabb e tanulmányom szempontjából: „Nyugat kultúrájának hanyatlása, gépiesség, embertelenné válása nagyon is nyilvánvaló volt e »naiv« álmodozó előtt, aki az elkerülhetetlen válság előéretében már csak a csodában: a megváltással szinte egyenrangú csodában tudott bízni – s természetesen, hogy e csodát csak egy Jókai-hős vihette végbe!” Nem ártana a közhelyessé vált „kifogások” helyett jobban megismerni azt a Jókai-szakirodalmat, amely csak annyira „kultikus beszédű”, mint a szakirodalom, valamint annyira kultuszt romboló, mint az előd értekezésekre nem vagy gyanúval tekintő szakirodalom általában.

kutatás arra törekedett: szabadítaná ki Verne-t egy szűkebben értett gyermekirodalmi korlátozottságból vagy egy átlag-kalandregényi meghatározottságból, és – például – egy pszichoanalitikai jellegű megközelítés segítségével sokrétűen rétegzett írói személyiséget mutasson be, kinek személyiségelmélete írástechnikájának megismerése révén körvonalazható. Igaz, hogy ez későbbi fordulata a Verne-kutatásnak, a Jókai kritikai kiadás megfelelő kötetei ezeket az eredményeket még nem hasznosíthatták. Persze kérdés, miként tudták volna ezt megtenni, hiszen a pozitivizmus öröksége jegyében készült kötetek talán csak a szakirodalmi seregszemlében tanúsították az igényelhető jóindulatot a korszerűbb módszerekkel szemben.

Abban jórészt megegyezik a témakört bemutatni kívánó szakirodalom, hogy Jókai részint a *Voyage au centre de la Terre* (*Utazás a Föld középpontja felé*), valamint a *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* (*Hatteras kapitány*) regényekből meríthetett információkat és ötletet a *Fekete gyémántok* és az ennél későbbi *Egész az északi pólusig* megírásához. Az összevetésekkel igazolható „átvételek” és allúziók azonban viszonylag kevés anyagot adnak a Jókai-regények hitelesebb – kontextuális – elemzéséhez, hiszen – s ezt szeretném vázlatosan igazolni – nem annyira a tematikai hasonlóság tetszik lényeges (és megragadható) tényezőnek, hanem egy műfaji váltás közös igyekezete. Míg Verne esetében a kutatás joggal beszél a Baudelaire közvetítette Poe-próza „hatásáról”, távolabbi német korai romantikus előzményekről, Jókai esetében egyelőre nem látszik meggyőzőnek a Poe-nyomok utáni kutatás. S E. T. A. Hoffmann sem olyan eseménye a magyar romantikus prózának (bizonyos párhuzamok a Vörösmarty-prózával talán fontosak lehetnek), amelyre Jókainak feltétlenül reagálnia kellett volna. Annál inkább lehetne a francia romantikus regény kalandregényi-titokregényi vonulatáról beszélni, Sue és Jókai, Dumas és Jókai lehetséges kapcsolatait már disszertációk taglalták. Elég korán fölmerült, miszerint a Jókai-regény szorította ki Sue-t és Dumas-t a magyar olvasói érdeklődés centrumából, helyettesítvén a maga műveivel a francia regényalakzatot. Verne esetében a kalandregénybe illesztett technikai felfedezéseket elbeszélő részletek változtatnak a külső formán: nemcsak a lineáris elbeszélés fonalát vágják ketté történetesen egy esszyszerű betét közlésével, hanem Verne az átlagemberi jellemet messze meghaladó képességű személyiség központba állításával a romantika hősformálásának új lehetőségei felé irányította az elbeszélői érdeklődést. A *Fekete gyémántok* Delejországa hasonló funkciót tölt be a regényben, tárgyilag (Északi sark, mágnesesség) közvetlenül utal Verne regényeinek terére, azonban a társadalomrajzba átcsapó narráció már másfelé tájékoztat: ami Verne-nél a 18. századi (francia) utazási regények újragondolása, az Jókainál egy Klimius-vonatkozás inkább humoros, mint megfontolandó említése; s ami Verne-nél megosztott tudás a heroikus vállalkozást megtervező

főszereplő és az ellenpontul szolgáló, a heroizmust humorral enyhítő hajóorvos között, azt Jókai egyetlen figurában koncentrálja, hogy annak történetét végigkísérhesse. Verne-nél a „magán”-élet nem játszhat lényeges szerepet a fölfedezés-tudománygyarapítás hevületében, Jókai éppen a szerelmi szállal „emberiesíti” a föltaláló-tudós – szükségszerű? – magányosságát. Itt, ezen a ponton ismét az egymáshoz vezető, ugyanakkor az egymástól eltérítő utak szemlélhetők. Verne nem kevésbé a romantikus személyiség-elképzelés elkötelezettje, mint Jókai. A szenvedő, harcát egymaga, önmagával és az ellenséges elemekkel megvívó hős Verne-nél (*Hatteras kapitány* című regényére utalva) részint egy „idée fixe”, részint nemzeti(es) kizárólagosság áldozata. S ahogy „idée fixe”-je beteljesedni látszik, nemzeti(es) túlzásainak cáfolatát is belátja. Éppen a beteljesülés pillanatában vonódik vissza a felvilágosodás sugallta matematikai-földrajzi-hajózási értelem, és fordul át ellenkezőjébe: a főhős megőrül, s örülete kényszermozgásával jelződik a csupán értelemre és „idée fixe”-re alapozott cselekvés-magatartás csődjé. Jókai előbb a magánélet-tudósi élet konfliktusában küldi az örület szélére főszereplőjét, majd, ezt a konfliktust oldva, a rezignációba taszítja az elemeken győzedelmes tudást, hogy végül a boldogságba vezesse. Ha Verne-nél a rendkívüli személyiség, Hatteras kapitány mellett Clawbonny egyszerre orvos, földrajzi leírások tökéletes ismerője, kiváló szakács, valamint szeretetre méltó egyéniség, Berend Ivánnak nem akad vele egyenrangú társa, majd csak Evila lesz hozzá valóban méltó partner.

Más a helyzet a föld középpontja felé vezető utazási regénnyel. A különönmániás tudós és két kísérője egy régi írás nyomában jár, egy megfejtett „titkosírás” teszi lehetővé az utazás(i regény)t, az utazás így nyomolvasás, ám a „végső” jelentés felderít(het)etlen marad. Ekképpen a jelentés nem teljességében tárul föl, szinte az utolsó mozzanat előtt „elhalasztódik”. Az önelemzéseként olvasott (olvasható) Verne-mű a pszichoanalitikus értelmezés során válik Verne modernségének hitelesítőjévé, a befelé megtett út, amely a személyes és a történeti múlt föltárulásaként kap számottevő szerepet, egyben az írás sugallta ismétlés és tudatosítás/tudatosulás elbeszélését ígéri. A *Fekete gyémántok* őstörténeti bevezetése (nemcsak időszerű kiszólásaival) előrevetíti azt az emberiségtörténetet, amelylyel a főszereplőnek számolnia kell, az ő nyomolvasása sem kevésbé heroikus vállalkozás, az ő racionalitása is határok közé van szorítva, azaz racionalitás és intuíció itt sem zárja ki egymást, de racionális és érzelmi szintén összhangba hozható, a befelé és lefelé vezető út nem kevésbé rejti a beleveszés veszélyeit. Jókai azonban számol az utópiák (regényi) megvalósíthatóságával, a sziget-lét lehetőségével. Ám nem tagadja (hogy egy korábbi megállapításomat újra előhozzam), hogy a boldogsághoz nemcsak az értésen, hanem a félreértésen keresztül is el lehet jutni. Verne különönműve világhírű lesz, az őt elkísérő ifjú rokonnak a család

védettsége, harmóniája lesz osztályrésze, a derék izlandi pedig visszatér zord honába, nem kér sem a világhírből, a (tudományos) dicsőségből, sem a meleg otthonból. Ez Berend Ivánnak és Evilának van fönntartva, a Verne-nél oly gyakran megosztott „jó” a magyar szerzőnél ezúttal két személyre koncentrálódik.

A magyar regényt (akarva-akaratlan?) új vágányra terelő Jókaira Verne „szabadítóként” hatott, egy regényalakzattal, amelyet magyarított, jókaiasított. Nem csekély érdem ez.

## Ungvárnémeti Tóth László irodalomesztétikai tájékozódása<sup>1</sup>

Ungvárnémeti Tóth László elméleti tájékozódását az 1810-es évekre vonatkozóan, viszonylag szűk keretek közt vizsgáljuk: nem foglalkozunk a szerző filozófiai nézeteivel, továbbá nyelvészeti álláspontjára sem tekintünk, ugyanis utóbbi kérdéskörök tárgyalását egy-egy külön tanulmányban tervezzük. Tóth László elméleti stúdiumainak feltárásához a Tudományos Gyűjteményben és a Hasznos Mulatságokban közzétett írásait elemezzük, melyek korszerű stúdiumok és új ízlés jegyében születtek. Háttérként az 1816-os kiadvány végén közölt glosszákat, valamint az 1818-as bilingvis könyv egyes műfaji csoportjaihoz mellékelt jegyzetapparátust és a szerző magánlevelezését használjuk.

A korszak első két évtizedének megváltozott esztétikai tájékozódásából érdemes kiindulnunk: egyidejűleg hatnak Arisztotelész tanai és a modern esztétikát-filozófiát megalapozó német irányzatok szerzői (Baumgarten, Sulzer, Jean Paul, Kant, Schlegel-fivérek, Winckelmann, Bouterwek, Eschenburg). Az 1810-es évtized irodalmi mozgásait tekintve a magyar literatúra átmeneti időszakáról beszélhetünk, melyet több tényező határoz meg. Ilyen a nyilvánosság alakulásának változása: mérvadó folyóiratok indulnak (még az ezt megelőző évtizedben a Hazai és Külföldi Tudósítások, a Tudományos Gyűjtemény, az Erdélyi Múzeum), s ezzel párhuzamosan megszületnek az első kritikák, kialakulnak az intézményi keretek első csírái, továbbá kibontakozik az eredetiség-program, a nyelvújítási küzdelemben új elméleti nézetek ütköznek össze, megjelenik a nemzeti tematika iránti igény, meggyökeresednek a legújabb német filozófiai irányzatok.

Tóth Sándor Attila, a szerző monográfusa úgy véli, hogy Ungvárnémeti Tóth László egyrészt „képviselője Kazinczy eszményeinek, másrészt az 1817/18-as évektől, hasonlóan Kölcseyhez, egy másfajta, talán »romantikusabb« típusú iro-

<sup>1</sup> A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült.

dalomeszmény felé hajlik.”<sup>2</sup> Ungvárnémetinek a Széphalmi Mesterhez intézett leveleiből pontosan kiolvasható elméleti tájékozódása. Egyik alkalommal a hazai költészettől való idegenkedését – többek között – azzal is okolja, hogy túl sok idegen íróat olvasott. Ezekről a szerzőkről egy listát is ad: „Annyira vitték ben-nem ezen anyai nyelvemtől idegenkedést főképen Gleim, Schiller, ... Klopstock, ’s több német Poéták, hogy még azt is meg tagadtatták velem, hogy magyar vagyok.”<sup>3</sup> Ismeri és haszonnal forgatja Kazinczy több munkáját. Többek között a nyelvújítási küzdelemhez kapcsolódó, nevezetes epigramma-gyűjteményét, („Sajnálom igen nagyon, hogy vagy előbb meg nem kaphattam a’ Töviseket, és Virágokat [noha szorgalmasan keresém a’ Könyvet mindenütt,] vagy, minek-utána bírhatom azt a’ Tekintetes Úr szíves kegyelméből, – a’ kézirat kezeim közt nem lehet. Sokat tanultam belőle.”),<sup>4</sup> valamint a szerző Marmontel-fordítását, mely egyébként az anyanyelv iránti vonzalmát katalizálta: „egy magyar Könyvetskét. Szívképző Regék, – ez a’ tzm volt a’ Könyv homlokán. Kezdem olvasni, – már tetszik, el végzem, felette tetszik. Szép, tsínos, velős! Távol legyen tőlem minden alaton, tsapodár hízelkedés, olyan kedvem jó a’ magyar nyelvhez, hogy már nem tsak nem szégyelném magyar vóltomat; hanem még ditsekedném is Kazintzival, nyelvemmel, ’s nemzetemmel.”<sup>5</sup> A levelezésből kiolvasható, hogy már 1814-ben, vagyis két esztendővel a *Versei* című kötet kiadása előtt ismerte Révai Miklós nyelvészeti munkáját: „Kevés idővel ezután meg ismérkedtem az örök emlékezetű Révai tudós Grammatikájával is, melly a’ nyelvnek minden szépségeit fel fedezé előtttem, annyira, hogy már írni is mérésznék rajta.”<sup>6</sup>

Úgy véljük, Ungvárnémeti teoretikus tájékozódását három német szerző, Bouterwek,<sup>7</sup> Sulzer<sup>8</sup> és Eschenburg<sup>9</sup> befolyásolta a legerőteljesebben. Érdemes azonban kiemelni, hogy az előbbi szerzők nevét – szemben az *Entwurf...* írójával – egyetlen Kazinczyhoz és Majláthhoz szóló levelében sem említi. Ungvár-

<sup>2</sup> TÓTH Sándor Attila, „Az istenülés dicsősége”. *Ungvárnémeti Tóth László költői portréja*, Gradus ad Parnassum, Szeged, 2001, 15.

<sup>3</sup> KAZINCZY Ferencz levelezése, XI., kiad. Váczy János, Akadémiai, Budapest, 1901, 266. (A továbbiakban: *KazLev.*)

<sup>4</sup> *KazLev.*, XI., 351.

<sup>5</sup> *KazLev.*, XI., 266.

<sup>6</sup> *KazLev.*, XI., 266.

<sup>7</sup> Friedrich BOUTERWEK, *Aesthetik*, Tübingen, 1807. Bouterwek hatására már Fenyő István is utalt: FENYŐ István, *Kazinczy tanítványainak útja az imitáció-eltől az eredetiségig* = Uő., *Az irodalom republikájért 1817–1830*, Akadémiai, Budapest, 1976, 41–46.

<sup>8</sup> Johann George SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach Alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt...*, Weidemanns Erben und Reich, Leipzig, 1771.

<sup>9</sup> Johann Joachim ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin–Stettin, 1789.



németi e forrásait időként szorosan olvassa, máskor viszont csak lazán követi az imitált könyvet, azonban az eredeti, nagyobb terjedelmű szövegekhez képest rövidebb, szűkebb szavú meghatározásokat ad.

Bouterwek *Aesthetik* című munkájában, a felvilágosodás-kori poétikákhoz hasonlóan, négy alapvető műnemet különít el: líra (*Lyrische Dichtungsarten*), didaktika (*Didaktische Dichtungsarten*), epika (*Epische Dichtungsarten*), dráma (*Dramatische Dichtungsarten*), s a felsorolt osztályokat a meglehetősen heterogén tartalmú *Ergänzungs Classé*val egészíti ki. Utóbbi kategóriába tartozik – többek között – az idill, a leíró költemény, az epigramma, az aesopusi fabula, a parabola és a regény. Kiemelkedő jelentőségű, hogy a német esztéta könyve a lírai műfajok ismertetésével kezdődik, melybe a dalt, az ódát, a romantikus canzonét, a szonettet, az elégiát, a lírikus episztolát és a heroidát sorolja. A második műnem a következő műfajokat jelenti: didaktikus szatíra, didaktikus episztola, tanító költemény. A harmadik, epikus osztály az alapvető elbeszélő műfajok mellett a románcot és a balladát is tartalmazza. A negyedik fejezetben pedig a drámát a következő rendben tárgyalja: bevezető gondolatok (ezen belül szerepel pl. a tragikomédia, a történeti vígjáték, a drámai családkép), melodráma, opera, víg- és szomorújáték.

Ungvárnémeti Tóth László 1810-ben az Eperjesi Protestáns Kollégium bölcsészeti tagozatára iratkozott át, ahol az első tanévben kötelező óráként az „Aesthetica Eschenburg szerint”<sup>10</sup> című kurzust is meghallgatta. Fontos továbbá megemlíteni, hogy Kazinczyhoz szóló levelében, tervezett kötetének ismertetésekor a német gondolkodót alapvető stúdiumának nevezte meg: „Az én kézi könyvem az Aestheticára Eschenburg (*Entwurf einer Theorie, und Literatur der schönen Wissenschaften*).”<sup>11</sup>

Eschenburg egyébként népszerű szerző volt a korban. Csokonai költészettan művét (*Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*) és az ahhoz kapcsolódó szöveggyűjteményt (*Beispiel-Sammlung zur Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften*, I–VIII., Berlin–Stettin, 1788–1795.) is haszonnal forgatta. Erre vonatkozóan több utalás is található levelezésében: pl. a Nagy Gáborhoz 1794-ben írt („Az *Eschenburgot* holnap után felküldöm”), a Scheidius Lajosnak 1795. július 9-én postázott („ut ex. gr. in Eschenburgii *Theoria videre est, reperirentur*”), valamint a Kazinczy Ferenchez 1808. február 28. és

<sup>10</sup> Az eperjesi intézmény tanmenetére vonatkozóan haszonnal forgatható a következő szakmunka: HÖRK József, *Az Eperjesi ev. Ker. collegium története*, Kassa, 1869, 395–396. Ungvárnémeti érdemjegyei és az általa hallgatott tárgyak listája az eperjesi levéltárban fennmaradt osztályozási táblázatokban lelhetők fel: *Matriculae Universae Juventuti Ill[ustrissim] Collegii District[us] Evangelic[us] Aug[ustanae] Conf[essionis] Eperies[ensis] Sub Lectoratu Andreae Mayer inchoatae et continuatae*. Particula prima Ab Anno 1803–1813., 734-es szám.

<sup>11</sup> *KazLev.*, XI., 304.

március 1. közt megfogalmazott („Nints é új Editióú *Eschenburgja*, a' *Beyspiel-sammlungjával* együtt?”) levelekben.<sup>12</sup> A Csokonai kritikai kiadás-sorozat *Tanulmányok* című kötetét sajtó alá rendező irodalomtörténészek meggyőzően bizonyítják, hogy a debreceni poéta elméleti írásai közül a *Jegyzések és Értekezések az Anákreon Dalokra*, [*A' Magyar Prosodiáról*] és az [*Értekezés Epopoeáról*] címűekben felfedezhető a német gondolkodó hatása.<sup>13</sup> A Csokonai-utalások mellett érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy Kazinczy körében a tudós levelezők – például okán – a Liedet és a Gesangot Eschenburg leírását követve választották el.<sup>14</sup> Balogh Piroska a Schedius Lajos tudományos munkásságát bemutató könyvében pedig arról ír, hogy a Pesti Universitas professzorának *Principia philologiae...* című művére is erőteljesen hatottak az Eschenburg-kézikönyv tézisei: az egyes műfajokat bemutató egységek sorrendje és szövege mögött – az eredeti forrás megnevezése nélkül – a német teoretikus gondolatmenete húzódik meg.<sup>15</sup>

Eschenburg *Entwurf*-jának műfaji beosztása teljes mértékben eltér attól, amit Bouterweknél láttunk, valójában a nagyobb egységek teljesen heterogének, a besorolás nem túl korszerű. A *Poetik* címmel szereplő fejezet után három nagyobb egység következik. Az első rész az *Epische Dichtungsarten* címet viseli, s valójában az epikus műfajok mellett a líraikat is magába foglalja. Itt szerepel az aesopusi fabula, a költői és az allegorikus elbeszélés, a pásztorköltemény, az epigramma és a kisebb költői műfajok (pl. madrigál, szonett, rondeau, triolet), a satíra, a tanító költemény, a leíró versek, az episztola, az elégia, a lírai poézis (ezen kategórián belül pl. az óda, a románc), a hősköltemény és a regény. A második, ún. *Dramatische Dichtungsarten* ugyancsak heterogén: ide tartozik a poetische Gespräch, a heroida, a kantáta, a dráma maga, a víg- és a szomorújáték, valamint az opera. A *Rhetorik* című, utolsó nagyobb egység már nem tartalmaz irodalmi műfajokat, ebbe a kategóriába a próza, a levél-, a dialogikus, a dogmatikus, a historikus és a szónoki írásmód jellegzetességeit sorolta.

Kultsár István 1806 márciusában jelentette meg először a Hazai Tudósítások című lapot, majd két esztendővel később, 1808-ban, miután jóváhagyták, hogy külföldi témákról is közölhessen, a folyóirat nevét Hazai 's Külföldi Tudósításokra módosította. E tudományos orgánus jelentősége két pontban foglal-

<sup>12</sup> CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Levelezés*, s. a. r., jegyz. DEBRECZENI Attila, Akadémiai, Budapest, 1999, 28., 47., 244.

<sup>13</sup> CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Tanulmányok*, s. a. r., jegyz. BORBÉLY Szilárd – DEBRECZENI Attila – OROSZ Beáta, Akadémiai, Budapest, 2002, 87., 122., 139., 159., 185. Továbbá: OROSZ Beáta, *Milyen könyveket forgatott Csokonai (s miket nem)?*, Magyar Könyvszemle 2002/4., 411–420., főleg: 411–412.

<sup>14</sup> TÓTH, I. m., 30–31., 43.

<sup>15</sup> BALOGH Piroska, *Ars scientiae. Közelítések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2007, 378.

ható össze: egyrészt nyilvánosság-teremtő funkcióval bírt, másrészt pedig két fontosabb irodalmi vita (az Árkádia-pör, valamint a Révai Miklós és Versegly Ferenc közti nyelvi polémia) is részben e lap hasábjain zajlott. Kultsár periodikája meglehetősen egyenetlen színvonalú volt, ugyanis a mottóul megfogalmazott program jegyében („Kultúrától nemesített nemzeti lélek”) gyakran gyenge, értéktelen írásokat is megjelentetett. Ungvárnémeti Tóth László pesti orvostudományi tanulmányai ideje alatt a Hazai ’s Külföldi Tudósítások című lapnál, amely ekkoriban harmadvirágzását<sup>16</sup> élte, segédszerkesztői feladatokat látott el.<sup>17</sup> 1817-ben a folyóirat az Ungvárnémeti szerkesztette *Hasznos Mulatságok* című melléklettel bővült, s abban olyan irodalmi, képzőművészeti, játékszíni tárgyú írásokat közölt, melyek többsége görög vonatkozású volt.

Tóth László ezen orgánum 1817 és 1819 közötti évfolyamaiban tette közzé nyelvészeti tanulmányait, kisebb terjedelmű, műfajelméleti értekezéseit, Pindaroszról szóló írását pedig a Tudományos Gyűjteményben publikálta.<sup>18</sup> A magyar szerzők közül Ungvárnémeti tett kísérletet elsőként arra, hogy az alapvető műfajokat egy-egy tanulmány keretei közt definiálja. Írásaiban a műfaj alakja és tartalmi szabályait, külföldi és hazai történetét tárgyalja, zárásként pedig mindig odafigyessz egy-egy eredeti vagy fordított szöveget, amely lehet saját szerzőségű, de származhat más költőtől is. Fontos hangsúlyozni, olyan műfajokról is készített ismertetést, melyek később a romantika alapvető versformái lesznek.<sup>19</sup> A szerző tanulmányait egyenként, azok megjelenési sorrendjét figyelembe véve mutatjuk be.

### Sonett<sup>20</sup>

A magyar irodalom 1810-es éveiben, különösen Kazinczy körében, e nem antik műfaj meglehetősen közkedvelt volt. A kör feje egyébként több levelében is a *hangzatka* elnevezést alkalmazta e szigorúan kötött versformára. Fontos emlékeztetni arra, hogy Kazinczy tanulmányt is írt e témakörben, s abban a műfajt – Bouterwekhez hasonlóan – az epigrammához hasonlította.<sup>21</sup> Ennek a népsze-

<sup>16</sup> Utal erre CSAHINEN Károly, *Pest-Buda irodalmi élete 1780–1830*, II., Budapest, 1934, 71.

<sup>17</sup> „Kultsár fiatal írókat tartott maga mellett segédszerkesztőként, így 1806–7-ben Légrády Imrét, utóbb Ungvárnémeti Tóth Lászlót, s rövid ideig Kölcsy is.” WALDAPFEL József, *Ötven év Pest és Buda irodalmi életéből 1780–1830*, Budapest, 1935, 169. Utal erre Rákóczy Géza is: RÁKÓCZY Géza, *Ungvárnémeti Tóth László élete és irodalmi munkássága*, Sopron, 1892, 13.

<sup>18</sup> RÁKÓCZY, I. m., 13.

<sup>19</sup> FENYŐ, I. m., 45.

<sup>20</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Sonett*, *HaszMul*, 1817/I/16., 121–124.

<sup>21</sup> KAZINCZY Ferenc, *Sonett*, *TudGyűjt*, 1817/IX/38–48. Kazinczy tanulmányára vonatkozóan bővebb leírás olvasható: KUNSZERY Gyula, *A magyar szonett kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1965, 40–41.

rűségnek tudható be, hogy a Hasznos Multságokban meglehetősen sok ilyen típusú költeményt közöltek, a poéták valóságos szonett-lázban égtek.<sup>22</sup>

Tóth Sándor Attila valószínűsíti, hogy Ungvárnémeti is a Széphalmi Mester hatására kezdett kísérletezni a műfajjal.<sup>23</sup> A poéta három magyar és egy görög nyelvű szonettet írt (*Sonett: Gróf Széchényi Ferenc Ő Excellenciájához; Sonett: Báro Fischer István Egri Érsek Ő Excelljához; Baróti Szabó Dávid halálára (Sonett)*);<sup>24</sup> ΛΠΙΣ ΚΑΙ ΧΡΕΙΑ). Utóbbi verse kapcsán saját elsőségét emeli ki Kazinczynak, továbbá a görög nyelv régiségére és a szonett modern jellegére utal: „A’ következő görög Sonett első görög Sonettem, ’s azt gondolám, hogy első a’ Hellenika nyelven is; de a’ mi a’ Görögök előtt nem újság – becsülték mindazáltal, a’ kiknek mutattam, ’s azóta talám benn is vagyon a’ Calliope nevű görög Újságban. Én nem annyira erőmet, mint a’ nyelv ügyességét tettem próbára; a’ mit görög könyvemben azért nem csináltam, mert az egészen antico; a’ sonett pedig moderno.”<sup>25</sup>

Ungvárnémeti elméleti írásai közül kiemelkedik a *Sonett* című, ugyanis a magyar gondolkodók közül – Kazinczy fent említett tanulmánya mellett – elsőként ő ismertette a műfajt. Kunszery Gyula tágabb horizontúnak találja Ungvárnémeti dolgozatát a Széphalmi Mesterénél, noha az „egész inkább kivonatnak hat, mint önálló értekezésnek.”<sup>26</sup> Vitatkoznánk Kunszeryvel, ugyanis meglátásunk szerint Tóth dolgozata a tartalmi-formai kérdéseket, valamint a nemzetközi és magyar példaanyagot tekintve is rendkívül gazdag. Úgy véljük, e tanulmány mögött több forrás is húzódik: egyrészt szövegében több idegen nyelvű szakmunkából citál, másrészt pedig Bouterwek és Eschenburg hatása is látszik. Az előbbi szerző leírását követve lírai, rímes műfajként nevezte meg azt, míg azonban a német esztéta e formának a satirikus és didaktikus költeményekben történő megjelenését is hangsúlyozza, addig ez a gondolatelem Ungvárnémeti ismertetéséből teljesen kimarad.

Tóth László írásának felütésében a szonett elnevezésre vonatkozó magyarázatok olvashatók, majd hosszasan ismerteti a szerkesztési kritériumokat, kitérve a kadenciák szerepére is. Kiemeli a 8+6-os formát, a rímekre vonatkozóan pedig a következő szabályokat adja meg: „A’ második vers fogás rímeinek épen olylyaknak kell lenni, milyen az elsőjé: még pedig úgy, hogy hogy az első sor nem tsak a’ negyedikkel, hanem az ötödikkel és a’ nyolczadikkal is; a’ második pedig

<sup>22</sup> RÁKÓCZY, I. m., 46.

<sup>23</sup> TÓTH, I. m., 153.

<sup>24</sup> „Ezek tartalmi szempontból nem különösebben értékesek, szokásos udvarló versek lírai átfűtöttség nélkül, de formailag kifogástalanok, s különösen figyelemre méltó kitűnő, tiszta rímelésük.” KUNSZERY, I. m., 61–62.

<sup>25</sup> *KazLev.*, XVII., 19.

<sup>26</sup> KUNSZERY, I. m., 61.

nem csak harmadikkal; hanem a' hatodikkal, és a hetedikkel is egyezzen..."<sup>27</sup> Bouterwekhez és Eschenburghoz hasonlóan utal arra, hogy a műfaj – rövidsége és a szigorú strukturális szabályok miatt – „a' Költőt eléggé megszorítja”. Az értekezés írója a szonett tárgyát széles körben határozza meg: istenes, hősi, erkölcsi, közönséges, szerelmes. Eschenburg és Tóth László szövegében közös, miszerint a szonett lágy, gyengéd, s főképpen szerelmes érzések ábrázolására is alkalmasnak tűnik.<sup>28</sup> Ungvárnémeti, forrásaihoz hasonlóan, német, olasz, spanyol példákat említ, s Sulzerhez<sup>29</sup> – akiről nem gondolnánk, hogy Ungvárnémeti esetében közvetlen forrásnak lenne tekinthető – és Eschenburghoz<sup>30</sup> idomulva külön hangsúlyozza a műfaj tekintetében Petrarca elsőségét. A külföldi szerzők listáját a magyar literatúrából származó példákkal egészíti ki, jelesen Kazinczy, Horvát István és Szemere Pál kísérleteit mutatja be, s utóbbi *Himfy* című szonettjét teljes terjedelmében közli, mintegy követendő mintaként jelölve ki azt. A német esztétikai munkákhoz képest jelentős különbségnek látszik, hogy Ungvárnémeti írásának hangsúlyos pontján egy olasz szerzőre hivatkozik: „Bentinelli egy jó Sonettben megkivánja: hogy újság és egység legyen a' gondolatokban; fényesség a' képekben; tökéletes rendü elmélkedés az értelemben; váratlan és nemes a' végződés. E' mellett tiszták és ékesek legyenek a kifejezések, poetai a' nyelv, és csak egy Vers se légyen erőltetett.”<sup>31</sup> Bouterwek és Eschenburg is más költői műfajokhoz hasonlítja a szonettet, ez a szempont azonban Ungvárnémeti értekezéséből kimarad. Az *Aesthetik* szerzője<sup>32</sup> a canzonéhez, a madrigálhoz és a triolethez viszonyítja a szonettet, az *Entwurf* írója<sup>33</sup> pedig az utolsóként említett műfajhoz még a rondeau-t csatolja.

### *Romance*<sup>34</sup>

Ungvárnémeti 1814. április 20-án kelt, Kazinczynak postázott levelében részletes tervet ad arra vonatkozóan, kötetét milyen szerkesztési elvek mentén építené fel. A könyv konstrukciós tervének leírásakor megemlíti Mesterének, hogy a két drámán, az ódákon, az epigrammákon és az episztolákon kívül két további költeménye is van: „A' két Balladét csak azért küldöm meg a' Tekintetes Úrnak,

<sup>27</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Sonett*, 121.

<sup>28</sup> *Uo.*, 122.; ESCHENBURG, *I. m.*, 112.

<sup>29</sup> SULZER, *I. m.*, II., 1095.

<sup>30</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 112.

<sup>31</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Sonett*, 122.

<sup>32</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 103., 105–106.

<sup>33</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 113.

<sup>34</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Romance*, *HaszMul* 1817/I/20., 153–157.

hogy lássa, és méltóztassék meg ítélni, mehetnének e' több versek között",<sup>35</sup> a levél végére pedig mellékeli a *Versei* című kötetében megváltoztatott címmel és erős átalakítással szereplő *Marull története: Romanze* című költeményt, továbbá az utóbb kézírásban maradt *Plinius halála: Balládét*.<sup>36</sup>

Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban megjelentetett, magyar nyelvű kötetében két románc is szerepel, a fent említett első darab, *ATTILA*, és *MARULL* címmel, továbbá a *ÁRPÁD*, és *ZALÁN*, melyet Kazinczy Ferencnek sosem említett meg. Ugyanezekre a versekre Majláth Jánoshoz 1820. április 23-án íródott levelében is utal, mikor is arról értekezik, hogy a magyar szerzőket a nemzeti témák kevésbé érdeklik. Saját, fiatalkori *Nárcisz* című drámája felett is sajnálkozik, ugyanis azokat az erőfeszítéseket egy hazai tárgykörben íródott munkán is elvégezhetette volna. Ellenpéldaként emeli ki az 1816-os románcokat: „Doch habe ich schon auch damals ein Paar Romanzen gedichtet, die in meinem früheren Werke (U. N. T. László Versei Pesten. 1818) nebst der Tragödie zu sehen sind. Ich habe auch dadurch andere aufzumuntern gesucht, wie dieses der Recensent meiner Poesien (Vaterländische Blätter. Jahrgang 1819. Nro 62, 63) löblich gewürdigt hat.”<sup>37</sup>

A *Versei* című kötet *Glossák. Vagy a' gáncsos magyar szovak, néhány hellen, 's latán históriai, vagy mythószai nevekkal* című részében, a könyvben közölt két balládhoz kapcsolódóan, *Romanze* címmel egy nagyobb terjedelmű fejtegetés szerepel, ebből idézünk: „Nem egyéb, mint olyan lantos Vers, melly mesét, vagy történetet beszél elő. Sajnálom, hogy én kedves Hazámnak csupán evvel a' kettővel kedveskedhetem”,<sup>38</sup> vagyis utal arra, hogy ezen irodalmi műfaj egyrészt a lírai műnembe tartozik, másrészt pedig a történetmesélés miatt az epikára jellemző vonásokat is mutat. Ungvárnémeti gondolatmenete a fiatal szerzőkre történő utalással, továbbá a nemzeti témák feldolgozásának szükségével és terjesztésével folytatódik: „Későn gondoltam rá magamat, tovább pedig, minthogy Pályában izzadok, nem lehet dúdolnom, ne hogy úgy járjak, mint a' Phaedrusz tücske. (Egyéb aránt az én Verseim, egy két darabot kivévén, már két évvel ez előtt sajtó alá is készek voltak.) Mindazáltal így is el érném célomat, ha csak egy két Ifjat feltűzelhetnék is példammal, hogy Nemzetünk szép történeteit Köznépünkkel

<sup>35</sup> *KazLev.*, XI., 258–259.

<sup>36</sup> TÓTH László, *Plinius halála. Balládé*, autográf kézirat, MTA Kézirtattár M. Ir. Lev. 4–r. 30. számú iratcsomó: *Ungvárnémeti Tóth László levelei Kazinczy Ferenchez*.

<sup>37</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László levelei Gróf Majláth Jánoshoz = KOLOS István, *Mailath János*, Budapest, 1938, 183., fordítása: „De akkor még kevésbé voltam patrióta, mint most. De már akkor is költöttem néhány románcot, amely korábbi munkámban (U. N. T. László Versei Pesten. 1816) a tragédia mellett láthatók. Ezzel másokat is bátorítani próbáltam, ahogy ezt költeményeim recenzense (Vaterländische Blätter. Jahrgang 1819. Nro 62, 63) dicséretesen méltányolta.”

<sup>38</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816, 199.

is meg ismertetnék. Micsoda örömmel hallanám én azt, ha egy Magyar vérből származott Kis Aszszonyka Hunyadit, vagy Kinyisit éneklén Guitárja mellett, 's Attilát, vagy Árpádot pengetné újain!"<sup>39</sup> A fejtegetés második, itt nem idézett felében a szerző a kádenciás versek kérdéskörébe bonyolódik bele, hogy aztán Terhes Sámuelre, kivel ekkor irodalmi polémiaiban állt, csapást mérjen. Vitapartnerét lekicsinylően feles versírónak, annak *Ziza*-dalait pedig „fonóba való Danna”-nak nevezi, továbbá a kádenciás művek helyett más formájú költemények írására ösztönzi.

A Hasznos Multságok 1817-es évfolyamának 20. számában a tárgykörben egy tanulmány olvasható.<sup>40</sup> A *Romance* című értekezésének élén – forrásaihoz hasonlóan – a műfaj elnevezésével foglalkozik: míg azonban Bouterwek szerint a szó véletlenül jött létre,<sup>41</sup> addig Ungvárnémeti gondolatmenetében a következő olvasható: „Tulajdonképen vétetett ezen szó a' romlott Római nyelvnek nevétől, mellyen a' Francz költők legelsőben írtak.”<sup>42</sup> Eschenburg a románcot könnyedebb hangneműnek tartja, s azt a lírai poézisba sorolja.<sup>43</sup> Bouterweknél hangsúlyosnak mutatkozik a műfajnak az epikához és lírához egyaránt kötődő jellege: valójában azok metszésében helyezkedik el, átmenet a dal és az elbeszélés közt, a költő érzelmeinek ábrázolása és az elmesélt történet objektív megjelenítése együttesen van jelen, a metrikus forma és a mesélés gyors stílusa vegyül egymással.<sup>44</sup> Ungvárnémeti gondolatmenetéből ezek az összefüggések teljes egészében hiányoznak. Míg az *Aesthetik* írója az egyértelmű cselekményt, a populáris hangot, az eleveniséget és a festői ábrázolást hangsúlyozza,<sup>45</sup> addig az *Entwurf* szerzője a feldolgozott témák általános jellegére és sokszínűségére (szenvedély, tragikus események, csodás történetek, szerelem), továbbá az ízléses tartalomra, a fecsegő beszédmódra, a terjedelmes leírásokra és a felhasználható forrásokra (mitológia, történelem, lovagkor, kolostor) utal.<sup>46</sup> Sulzer pedig annak rövidegét, régies tónját, magvas gondolait, természetes írásmódját, ízléses és érzelmes voltát

<sup>39</sup> *Uo.*, 199.

<sup>40</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153–157.

<sup>41</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 167.

<sup>42</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153. Ungvárnémeti gondolatmenetének másik pontján a következő megjegyzést teszi: „Az újabb Poétikákban Romancéknak neveztetnek az apró történetes-dalok, mellyek együgyű, 's régi nyelvmódban íratnak. Mi Regéknek mondhatnók.” E terminus az *Uránia* című folyóirat *Eldorádó* című írásának alcíméhez („Eggy Monda”) csatolt lábjegyzetben már korábban is előkerült. Erre vonatkozóan lásd: SZILÁGYI Márton. *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 270.

<sup>43</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 161.

<sup>44</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 164–165.

<sup>45</sup> *Uo.*, 166.

<sup>46</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 162.



emeli ki.<sup>47</sup> Ungvárnémeti e műfajt „apró történetes-dal”-ként írja le, mely egy-ügyű és régies nyelven készült, tárgya érzékeny, valójában szomorú, víg vagy szerelmes lehet, ritmusa könnyű, időmértéke és vershossza egyenlő. Megkívánja a természetes nyelvet, az egyszerű gondolatokat és a tiszta erkölcsöt.<sup>48</sup>

Ungvárnémeti – forrásaival szemben – a ballada és a románc hasonlóságát elveti: „a’ Romance kissebb a’ Balladénál, vagy hogy a’ Romance tréfás is lehet; a’ Balláde pedig való történeteket énekel”,<sup>49</sup> vagyis a különbözőségeket a következő elemekben határozza meg: míg előbbi rövidebb terjedelmű és gyakorta tréfás tónban íródott, addig utóbbi megtörtént eseményeket dolgoz fel. Fontos elem Bouterwek gondolatmenetében a románcok és a népdalok rokonsága, hasonlóságukat azok szellemében és közös stílusjegyeiben ragadja meg.<sup>50</sup> Ungvárnémeti szövegében erre a kérdéskörre vonatkozóan a következő megállapítás szerepel: „megérdemlé ez a’ Magyaroknak figyelmeket is, annnyival inkább, hogy arra nem csak történetíróink elég tárgyakat adhatnak; hanem még a’ köznép szájában is több nevezetes hagyományok fenntartattak.”<sup>51</sup> Az *Aesthetik* című munka szerzője görög, római, olasz és német románcsköltőket említ,<sup>52</sup> Eschenburg a spanyolok és a franciák elsőségét hangsúlyozza, az angolok borzongtató balladáit hozza fel, továbbá a német poéták elsőrangú költeményeit emeli ki. Ungvárnémeti példaanyaga magyar szerzőket tartalmaz (Tinódit, Kisfaludy Sándort, valamint saját, korábban az 1816-os kötetben közölt *Attila, és Marull* című versét).<sup>53</sup>

### *Rondeau, és Triolet*<sup>54</sup>

Ungvárnémetinek a két műfajt összehasonlító tanulmánya a *Hasznos Mulatságok* 1817-es évfolyamában jelent meg, s ennek meghatározásában is erősen támaszkodik a német teoretikusoktól tanultakra. Szerzőnk összefüggő dolgozatban ismerteti a kérdéskört, Sulzer és Eschenburg önálló szócikkekben tárgyalja e műfajokat, igaz, mindketten nagyobb hangsúlyt helyeznek a rondeau-ra. Bouterwek viszont, kisebb jelentőséget tulajdonítva a kérdésnek, csupán a szonettfejezet függelékében ismerteti a trioletet, a rondeau-ról pedig egyáltalán nem tesz

<sup>47</sup> SULZER, *I. m.*, 989.

<sup>48</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 153–154.

<sup>49</sup> *Uo.*, 154.

<sup>50</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 167.

<sup>51</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 154–155.

<sup>52</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 167–168.

<sup>53</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Romance*, 155.

<sup>54</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Rondeau, és Triolet*, *HaszMul* 1817/II/21., 160–162.

említést. Tóth László az utóbbi szerzőtől tanulhatta a következőket: „Eredetére nézve a’ Rondeau, és így a’ Triolet is, francia találmány, a’ melyre az Olasz Sonnet adott alkalmatosságot.”<sup>55</sup> Továbbá kiemeli, hogy a szonetthez hasonlóan, egy meglehetősen kötött műfajról van szó, mely a költő tehetségét korlátok közé szorítja.<sup>56</sup>

Vizsgált szerzőnk a rondeau-t és a trioletet azonosnak tartja, különbözőséget csupán – Eschenburghoz hasonlóan – a terjedelmi különbözőségekből vél felfedezni: mindkettő a lantos versek közé sorolandó, könnyűek, valójában a játékos elme szüleményei. Vélhetően Bouterwektől származik az a meglátása, mely szerint utóbbi műfaj lírai érzelmeket fest, jellegét tekintve pedig félig játékos, félig komoly. Ungvárnémeti,<sup>57</sup> Eschenburg<sup>58</sup> és Sulzer<sup>59</sup> is foglalkozik terjedelmi kérdésekkel, továbbá megadják a szerkesztési szabályokat is. Míg az előbbi két szerző egyértelművé teszi, hogy minden rondó 13 sorból áll, mely 5 hím- és 8 női rímet tartalmaz, illetve mindez fordítva is lehet, addig Sulzer leírása csak annyit köt ki, hogy e költeménynek két strófából kell állnia, ahol a másodikban az elsőből valami megismétlődik, s e tulajdonság tekintetében a műfaj leginkább az operaáriákhoz hasonlatos. Érdekes, hogy mind Ungvárnémeti,<sup>60</sup> mind Sulzer<sup>61</sup> szövege tartalmaz egy-egy Rousseau-ra vonatkozó utalást, mely szerint az első egységben szereplő gondolatnak a második részben fokozódnia kell és világossá kell válnia. Fontos kiemelni, hogy Ungvárnémeti a Hasznos Mulatságokban megjelent leírásban francia poétákat említ (Villon, Jean Marot, Ronsard stb.), mintadarabként pedig saját, máshol nem közölt szövegét idézi, a műfaj kapcsán a szerző (vagyis saját) elsőségét hangsúlyozza.

### *Aenigma*<sup>62</sup>

Ungvárnémeti viszonylag nagy terjedelmű életművében a *mese* szó és annak a korban használatos szinonimái több alkalommal is előfordulnak. Mindezek közül a legfontosabb *Aenigma* című tanulmánya, mely a Hasznos Mulatságok 1817-es évfolyamában jelent meg. A szerző ebben az értekezésében, miként ar-

<sup>55</sup> Uo., 161.

<sup>56</sup> Uo., 160.

<sup>57</sup> Uo., 160.

<sup>58</sup> ESCHENBURG, I. m., 113.

<sup>59</sup> SULZER, I. m., 989.

<sup>60</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ, *Rondeau*, 161.

<sup>61</sup> SULZER, I. m., 989.

<sup>62</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ, *Aenigma*, HaszMul 1817/II/20., 152–154.

ra már az írás címe is egyértelműen utal, a találós mesékkel foglalkozik. Szól e szövegek mondanivalójáról, forrásaikról (természet, história), strukturális megoldásaikról, jellegzetes tulajdonságaikról (elmésség, szellemesség), továbbá dolgozatának záró részében elhelyezkedő fejtegetése szerint az ilyen találós mesék magyar földön leginkább a köznép száján forognak.

Érdemes megemlíteni, hogy Ungvárnémeti korai, még Sárospatakon készült versciklusa is tartalmaz egy aenigmát:

#### Találós Mese

A mi nints Liberíában  
Ad nekünk Liberia  
Mi pedig ha divattyaban  
Vólna sem adnánk. Mi a?<sup>63</sup>

Másodikként Kazinczy Ferenchez szóló, 1814. március 29-én kelt levelét emeljük ki, melyben készülő *Nárcisz*-drámájáról közöl fontos információkat: megemlít jelentős, általa példaképnek tekintett szerzőket, szól a tragédiaköltés nehézségeiről és dicsőséges voltáról, összegzi a művel kapcsolatos fontosabb formai és tartalmi szabályokat. Saját szomorújátékának bemutatásakor a *cselekmény* szó szinonimájaként használja az általunk vizsgált kifejezést: „A’ mennyire lehetett, meg zavartam a’ mesét, és fel függesztettem a’ dolog ki menetelét mind a’ temetési Pompáig!”<sup>64</sup> Érdekes módon a „mese” szó ugyanebben az összefüggésben szerepel a pataki kolligátum *A’ Víz* című darabjában, mikor is egy mitológiai történetre tesz utalást:

Hilást a mint van a’ mese  
Három Nimfa szerelmese  
Be ragadta a’ Vizbe —<sup>65</sup>

A vizsgált kifejezés harmadikként *A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, ’s Pindarnak Versmértékiről* című, a korban igen nagy hatású tanulmányában fedezhető fel. Az ógörög szerző életének és a róla elnevezett verselési módnak az ismertetése során a következő olvasható:

<sup>63</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Niza vagy is másképpen a’ senge szerelem dallokban*, kézirat, Sárospatak, 1808–1810, számozatlan 72. lap (a továbbiakban: *Niza*).

<sup>64</sup> *KazLev.*, XI., 304–305.

<sup>65</sup> *Niza*, számozatlan 21. lap.

Egy Mese Költőnk így szól:  
Így dunnogott egykor Zeüsz ellen Cypria;  
Jupiter pedig 's a' t.<sup>66</sup>

Az idézethez tartozó jegyzetből („Ungvár Németi Tóth László Versei 83. lap”) is látható: a teoretikus Ungvárnémeti saját versére utal, nevezetesen az 1816-ban publikált magyar nyelvű kötet saját szerzőségű apológjai közül a XX. sorszám-mal ellátott *Jupiter, és Vénusz* címűt emeli ki gondolatmenete alátámasztásaként.<sup>67</sup> A fentiekből leginkább figyelemre méltó, hogy a poéta Mese Költőként definiálja magát. Ennél is érdekesebb kortársának, Ertsei Dánielnek kantiánus gondolatmenetet követő, filozófiai tárgyú könyvéről írt recenziója.<sup>68</sup> Ennek a kritikának a pszichológiai, filozófiai és dogmatikus gondolkodást leíró egységében egy nagyon tanulságos, a korábbi műfajelméleti tanulmányához képest pontosabb tipológiát ad: e szerint léteznek mendemondák (*fabula*), fejteni való mesék (*Aenigma*) és szent titkolódások (*mysterium*), s mindezekről élesen el kell választani a megtörtént eseményeket rögzítő históriát. Ungvárnémeti ezen felosztása több fontos információt is tartalmaz: egyrészt elhatárolja egymástól a fikciót és a valóságot, másrészt pedig a mesék hármas tagolása tekintetében gondolatmenetében semmi eltérés nem tapintható a kortárs, magyar nyelven értekező teoretikusokhoz képest.<sup>69</sup>

### *Elegia*<sup>70</sup>

Ungvárnémeti és a német teoretikusok írásai is pontos műfaji meghatározással kezdődnek. Sulzer a panaszkodó jelleget és a gyönyörködtető szándékot hangsúlyozza, Bouterwek a bánat és a gyász kifejezésére, a lírikus szituációfésztésre és a költő szubjektumára tér ki, Eschenburg az elegyes érzelmek poétai előadását, a szelíd, mérsékelt emóciókat és a panasz uralkodó jellegét húzza alá. Ungvárnémeti pedig a következő módon nyitja tanulmányát: „Elegia szó tulajdonképen

<sup>66</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A' Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, 's Pindarnak Versmértékéről*, TudGyűjt 1818/VI/67.

<sup>67</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH Versei..., 83.

<sup>68</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Philosophia*, írta Ertsei Dániel..., TudGyűjt 1817/IV/109.

<sup>69</sup> Vö. pl. FÖLDI János, *A' versírásról*, bev., jegyz., magy. Budapesti Kölcsey Ferenc Gimnázium 1961–62. évi IV/b. osztályának munkaközössége, Tankönyvkiadó, Budapest, 1962, 81.; ISMERETLEN, *Oktató mesék*, Minden Gyűjtemény 1790/26., 401–408.; ISMERETLEN, *A' mesékről, vagy költőit-beszédekről*, Minden Gyűjtemény, 1791/5., 352–355.; ISMERETLEN, *A' meséről, vagy poética históriáról*, Minden Gyűjtemény 1791/5., 342–349.

<sup>70</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Elegia*, HaszMul 1817/I/48, 376–378.

teszen ez panaszólkodó Éneket, melly mindazáltal szélesebb értelemben nem tsak a' szomorúságnak; hanem még az örömmek tsendes indulatját is előadhatja. Közönségesen pedig tárgyai lehetnek ennek mind azon érzékeny indulatok, melylyek olly mélyen behatottak a' lélekbe, hogy az ember örömet mulatozik velök; és még is annyi eszet, 's gondolkodást engednek hogy a' dolgot minden oldaláról megforgathassa.”<sup>71</sup> Egyébként értekezésének végén a műfaj hazai elnevezéseit (elegia, elegye, alagya) is feleleveníti.

Mindhárom német teoretikus összefoglalja e műfaj jellegzetességeit. Sulzer az elégia főbb jellemzőiként a szomorú indulatot, a szenvedélyt, a gyengédséget, a lélek érzéseinek megfogalmazását és a belenyugvást említi. A témák közül a lélek betegsége, a szeretett személy elvesztése és az igazságtalanság kerül elő, mely gyöngéd tónusokkal és gyönyörködtető hatáselemekkel nyer kifejezést.<sup>72</sup> Bouterwek karakterjegyeknek a reflexiókat, a lélekállapot leírását, a világosságot, a költő érzéseit, illetve azok szelídségét és a szituációfestést tartja. Az *Aesthetik* szerzője az elégia különböző fajtáira (tanító, antik, petrarcai canzone, elégikus óda) és különböző nemzeti irodalmak fontosabb szerzőire (görögök, Ovidius, Tibullus, Klopstock, Propertius, Goethe) utal.<sup>73</sup> Eschenburg tárgyként a szerencsétlen, reménytelen életet, a nyomorúságot, valaki elvesztését, az ábrándos búskomorságot és a szelíd, tragikus érzelmeket jelöli meg, továbbá a képzelőerő fontosságát, a borzalmat és a lélek előadását emeli ki. Tóth László a tárgy sokféleségét nyomatékosítja (egy kedves szerető elvesztése, barát hitetlensége, nyomorúság, a sors elleni panasz, békülés, hála és ájtatosság). Témája a szívet megindítja, lágy indulatok jellemzik.<sup>74</sup> Ungvárnémeti úgy véli, e műfaj rövid, tiszta, lágy nyelvet kíván, továbbá elemi követelménynek tartja a példákat és a hasonlatokat.

Közös elem Sulzer, Bouterwek és Ungvárnémeti írásaiban az ódával való összehasonlítás módszere: míg előbbieket az emóciók egysége, továbbá a lírikus zavar és a szituáció érdekessége köré fűzik gondolatmenetüket, addig az utóbbi úgy véli, hogy a fentebb nemű műfajban – szemben az elégiaival, ahol az emóciók szelídebbek – a szív férfiasabb, az érzések pedig egységesebbek.<sup>75</sup> Tóth László – Sulzerhez és Eschenburghoz hasonlóan – kitér arra, hogy az első elégiaikat, disztichonos formát használva, a görögök szerezték. Az *Entwurf* írója – Bouterwekhez hasonlóan – fejezete végén megadja a fontosabb szerzők lajstromát. A listán, többek között, Túrtaiosz, Kallimakhosz, Tibullus, Ovidius, Ariosto, Klopstock

<sup>71</sup> *Uo.*, 376.

<sup>72</sup> SULZER, *I. m.*, 310–311.

<sup>73</sup> BOUTERWEK, *I. m.* 110–111.

<sup>74</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Elegia*, 376–377.

<sup>75</sup> *Uo.*, 376.

és Goethe neve szerepel.<sup>76</sup> Ungvárnémeti tanulmányában két fontos, önálló gondolat is felfedezhető: értekezik arról, hogy a magyar nyelv alkalmas a görögös mértékre, utal – többek között – Virág Benedek összefoglalására,<sup>77</sup> Sylvesterre, Gyöngyösire, a klasszikus triász tagjai közül Baróti Szabó Dávidra és Révai Miklósról, valamint saját magára.<sup>78</sup>

### *Epigramma*<sup>79</sup>

Tóth Sándor Attila úgy véli, Ungvárnémeti még sárospataki tanulmányai alatt találkozhatott először e műfajjal, s legnagyobb hatással Kazinczy költői gyakorlata lehetett rá. A monográfus meglátása szerint elméleti tájékozódását Bouterwek, Lessing és Jean Paul befolyásolta a leginkább.<sup>80</sup> A kötetekbe szánt epigrammáit két fontos, Kazinczyhoz szóló levelében is megemlíti. Mindkettőben készülő köteteinek rendjét ismerteti Mesterével, s jól látható, hogy e rövid, magvas költeményeit kitüntetett helyre, közvetlen az ódák utánra szánja: „A’ harmadik Tzim alá jőnek az Ódák (hat, vagy hét Óda) és az Epigrammák, görög párjaikkal együtt, ha ugyan a’ görög is meg érdemelheti, hogy napfényt lásson”,<sup>81</sup> valamint: „Egy részét fogják tenni könyvemnek az Ódák, és Epigrammák, melyekhez tartoznak a’ görögök is. Azt, még régen fel tettem magamban, bár mi képen jöjjön is ki a’ munka, a’ Tekintetes Úrnak ajánlom.”<sup>82</sup> Utóbb aztán mind az 1816-os magyar nyelvű, mind a bilingvis kötetben az előzetes terveknek megfelelően jár el, s epigrammáit a könyv első részében szerepelteti.

Ungvárnémeti tanulmányában a következő definíciót adja: „Olyan kis költemény, mellyben a’ Költő emlékezetes személyeket, vagy tárgyakat nem egész körülállások szerint, hanem csak röviden, ’s mint egy mellékesen, tulajdon fényökben ad elő. Úgy látszik (Lessing szerint) hogy ezen vers nemetske a’ régi jutalom címekből vette eredetét. Mert valamint a’ márvány és ércz oszlopok bizonyos személyeknek, ’s dolgoknak emlegetésökre tételnek: úgy az Epigramma is egy olyan költői cím oszlop, mellyen valakinek ’s valaminek nevezetes tulajdonát egy tekintettel végig látjuk.”<sup>83</sup> Meghatározásában a német teoretikusokhoz képest valójában semmi lényegesebb eltérés nem mutatkozik. Sulzer úgy

<sup>76</sup> ESCHENBURG, I. m., 140–144.

<sup>77</sup> VIRÁG: Benedek, *Magyar poéták kik római mértékre írtak 1540–1780*, Pest, 1804.

<sup>78</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Elegia*, 377–378.

<sup>79</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Epigramma*, HaszMul 1818/1/22., 169–173.

<sup>80</sup> TÓTH, I. m., 48.

<sup>81</sup> *KazLev.*, XI., 258.

<sup>82</sup> *KazLev.*, XI., 268.

<sup>83</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epigramma*, 169.

látja, e műfaj az emlékművek feliratából származik, s valójában egy olyan kisebb terjedelmű költemény, amely kevés szóval ábrázol érdekes személyeket vagy dolgokat.<sup>84</sup> Eschenburg a Sinngedichtet a poétai osztályba érti bele, gondolatmenetét a görög sírfeliratoktól kezdi, majd a következőkkel folytatja: e műfaj kis terjedelmű, régebben egy-egy kép kifejezésére alkalmazták, lényegében csak egy főgondolathból áll.<sup>85</sup> Bouterwek a költői műfajok közt tekinti át, meglátása szerint az igazi epigramma egy különálló, szép gondolat, a kiélezés, az elmésség és a szellemesség pedig alapvető jellemzője. Az *Aesthetik* szerzője a főbb karakterjegyeket figyelembe véve az epigrammákat három főbb csoportra (szatirikus, lírikus, szentenciózus/gnómás) bontja,<sup>86</sup> miként Eschenburg is alaptípusokat különít el (a forma alapján: paradigmikus, szatirikus, panaszkodó, művészi; egy másik szempont szerint: mesélős, dialógusos).<sup>87</sup> Ez a szempont Ungvárnémeti írásába egyáltalán nem szűrődik át.

Tóth László a műfaj szerkezeti jellegzetességeinek meghatározásakor Lessingre és Sulzerre hivatkozik. Előbbi a vers két egységét várásnak és felnyitásnak nevezi, utóbbinál pedig a következő szerepel: „az emlékezet jellel, 's annak fellül írásával hasonlít egybe.”<sup>88</sup> Bouterwek a két rész elkülönítésére a várakozás és a meglepetés kifejezést alkalmazza, Eschenburg az első egység megnevezésekor ugyanezzel a fogalommal él, a másodiknál pedig a zárás terminust használja. Ungvárnémeti a műfaj fontosabb jellemzői közül a következőket emeli ki: a gondolat illő és tökéletes legyen, a tárgyat művészi erővel kell ábrázolni, mégpedig olyan módon, hogy annak fontosságát és ritkaságát megértsük. A költeménynek egyszerűnek, világosnak és váratlannak kell lennie, hogy meglepetést okozzon. A leírtak rövidséget, természetességet és elmésséget kívánnak.

Tóth Lászlónak ez az egyetlen olyan tanulmánya, ahol a példaanyag leírása és értelmezése jelentősen meghaladja a teoretikus gondolatokat tartalmazó egység terjedelmét. Hivatkozza és magyarázza – a címek és a forrás megnevezése nélkül – az 1816-ban kiadott *Versei* című kötete három epigrammáját (XXI. Révay, és Kazinczy, XXV. *Archiméd pontja*, XLIV. *A' Bölcs*), továbbá citálja az 1813-ban Sárospatakon, Nagy József szerkesztésében megjelentetett *Poétai Gyűjtemény* című anyag egyik darabját, Vitkovics Mihálynak egy versét és egy görög antológiából származó szöveg fordítását. Ungvárnémeti értekezése végén listát ad a fontosabb magyar szerzőkre vonatkozóan (Kazinczy: *Tövisek, és Virágok*, Vitkovics gyűjteménye), valamint – Sulzerhez és Eschenburghoz hasonlóan, akik ókori,

<sup>84</sup> SULZER, *I. m.*, 321.

<sup>85</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 103–105.

<sup>86</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 258–259.

<sup>87</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 105–106.

<sup>88</sup> Idézi: UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epigramma*, 170.

angol, francia, német és olasz költőket említenek meg – világirodalmi példákat is hoz (görögök, Martialis).

### *Költeményes Levél*<sup>89</sup>

Már Ungvárnémeti legutóbbi monográfiája, Tóth Sándor is utalt rá, hogy a korabeli esztétikák az episztolák verses és prózai változatát elkülönítették egymástól.<sup>90</sup> Valóban, a Tóth László alapforrásának minősülő két német teoretikus, Bouterwek és Eschenburg is könyvüknek egy-egy külön fejezetében veszik górcső alá a levelek e típusait. Bouterwek *Aesthetik* című könyvében öt nagy kategória (*Lyrische Dichtungsarten*, *Didaktische Dichtungsarten*, *Epische Dichtungsarten*, *Dramatische Dichtungsarten*, *Ergänzungs Classe*) szerepel: a lírikus episztola az első, a didaktikus episztola – közvetlenül a szatíra után – a második, a levélforma általános jellemzői pedig az ötödik egységbe kerültek.<sup>91</sup> Tóth Sándor külön felhívja arra a figyelmet, hogy a Bouterwek-mű 1815-ös, göttingeni kiadásában – valószínűleg a Herder-féle tónuselmélet nyomán – szerepel egy önálló, *Epistel* című fejezet is.<sup>92</sup> Az *Entwurf...* műfaji beosztása kevésbé tiszta. A lírai episztola az *Epische Dichtungsarten* című részben szerepel, a levélírás alaki és tartalmi jellegzetességeit megadó értekezés pedig a *Rhetorik* című, utolsó nagyobb egységbe került.<sup>93</sup>

Ungvárnémeti első, Kazinczynak küldött verseivel együtt, a tervezett konstrukció bemutatásakor, két episztolát is postáz: „A' negyedik Tzím alá tartoznak két Szatíra nemű Levelek – hexameterekben”,<sup>94</sup> továbbá egy másik alkalommal a következőket fejtegeti: „Nagyon tetszik az a' rend, melyet a' Tekintetes Úr javallani méltóztatik, hogy tudni illik első helyen álljanak a' görög Ódák, 's Epigrammák, ezeket kövessék a' magyar Ódák, 's Epigrammák, – majd a' két Epistolák, 's leg utól a' két Drámák. Tetszik a' tzím is, mellyel a' Könyvet el nevezhetjük.”<sup>95</sup> Az első idézetből – Tóth Sándor Attila megglátása szerint – kiolvasható, hogy a poéta műfajmegjelölése horatiusi, ugyanis a római költő sermónak (beszélgetésnek) nevezte hexameteres szatíráit és leveleit.<sup>96</sup>

<sup>89</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Költeményes Levél*, HaszMul 1817/1/50., 396–399.

<sup>90</sup> TÓTH, I. m., 63.

<sup>91</sup> *Die lyrische Epistel*: BOUTERWEK, I. m., 112–113.; *Die didaktische Epistel*: Uo., 125–129.; *Briefform*: Uo., 310–311.

<sup>92</sup> TÓTH, I. m., 147.

<sup>93</sup> *Die poetische Epistel*: ESCHENBURG, I. m., 135–138.; *Schreibart der Briefe*: Uo., 302–310.

<sup>94</sup> *KazLev.*, XI., 258–259.

<sup>95</sup> *KazLev.*, XI., 351.

<sup>96</sup> TÓTH, I. m., 63.



Bouterwek bevezetésében a besorolás nehézségét, az elégiával való hasonlatosságot emeli ki, a meghatározott személyhez és személyről szóló történetet, a didaktikus/lírikus tartalmat húzza alá.<sup>97</sup> Valójában Eschenburg is hasonló gondolatokat fogalmaz meg (díszes hang, képzelőerő, sokféle tón, távollévő személyhez szól), de három további, lényeges szempont is előkerül nála: összehasonlítja a költői és a prózai levelet, utal a terjedelmi változatosságra, továbbá a jambikus forma gyakoriságát nyomatékosítja.<sup>98</sup> Ungvárnémeti tanulmánya a német szerzőkhöz képest kisebb terjedelmű, a teoretikus rész mindössze egyetlen oldalt foglal el, a műfaj definíciójával és tartalmi meghatározásával kezdődik: foglalkozik a besorolás kérdésével, utal arra, hogy a műfajt a modern korok jobban preferálják, továbbá megadja a főbb karakterjegyeket is (bizalmasság, szelídség, igazság, az élet filozófiai kérdései, kellemes előadásmód, verses forma).<sup>99</sup> Bouterwek és Eschenburg példaanyagában a következő szépírók szerepelnek: Horatius, Ovidius, Boileau, Rousseau, spanyol poéták, Jacobi, Ebert stb. Ungvárnémeti pedig hazai szerzőket, illetve a nevezetes idegen nyelvű munkák magyar fordítóit listázza: Virág Benedek átültetésében Horatius poétai levelei, Kis János tolmácsolásában Wieland szövegei, Szemere Pál és Kazinczy Ferenc eredeti versei kerülnek említésre, s utóbbi szerző *Buczy Emil*hez című költeményét, követendő példa gyanánt, teljes terjedelmében idézi.

### *Heroidek*<sup>100</sup>

A heroida Bouterwek *Aesthetik* című munkájának a *Lyrische Dichtungsarten* című fejezetébe került, s valójában a lírai episztola egyik válfajának tekinthető: a szerző annak elégikus jellegét hangsúlyozza, a drámai poézissel való hasonlatosságát pedig elveti. Fontos jellemzőnek tartja a költői fantáziát, a karakterábrázolást, a hosszabb leírásokat, s e műfaj gyakorlására csak az elsőrangú költőket tartja alkalmasnak.<sup>101</sup> Sulzer a szomorkás, melankolikus tónt és az elégia formai jellemzőit alapkarakterként tekinti, de részben e műfaj drámaiságát is elismeri, továbbá szövegének egy másik pontja szerint a heroida szenvedélyes magánbeszélgetés, melyben a szomorúság, a kedélybeli nyugtalanság és a felindulás dominál. E műfajt a híres személyek hősi tetteinek ábrázolására, a szelíd szív érzelmeinek megjelenítésére, valamint érdekes körülmények festésére tartja alkalmas-

<sup>97</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 112.

<sup>98</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 136–137.

<sup>99</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Költeményes Levél*, 396.

<sup>100</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Heroidek. Bajnok-levelek*, HaszMul 1819/1/1., 1–2.

<sup>101</sup> BOUTERWEK, *I. m.*, 113–114.

nak.<sup>102</sup> Eschenburg a heroidát a drámai költészethez (*Dramatische Dichtungsarten*) sorolja, de az alaptípusok meghatározása során rámutat arra, hogy beosztása képlekeny. A műfaj két változatát különíti el: az epikust, amikor a költő beszél, valamint a drámaít, amikor a szerző idegen személyek szájába adja mondanivalóját. A heroida besorolásának nehézségét az episztolával, az elégiával és a monológgal való rokonsága is mutatja. Érdekes módon egyedül az *Entwurf...*-ban szerepel magyarázat a műfaj elnevezésére vonatkozóan: Ovidius ezen költeményei elsősorban a hősök feleségeiről, azaz a heroidákról szólnak. Eschenburg szerint e műfaj alkalmas a régi idők, személyek és szenvedélyek ábrázolására.<sup>103</sup>

Tóth László tanulmányában e kérdéskör, nevezetesen a heroida műnemi osztályba való sorolásának nehézsége teljesen elmarad. Annál fontosabb, hogy Ungvárnémeti a szakterminus magyarázatára is kísérletet tesz, mikor is értekezésének alcímében a *Bajnok-levelek* elnevezést szerepelteti. Rövid ismertetése egy pontos definícióval kezdődik: „Heroidek a’ költeményeknek azon neme, melly telylyes indulattal, ’s az Elegiának hangján, levél-formában kiönti szívét olly személy előtt, a’ kire nézve nem kell tartózkodnia.”<sup>104</sup> A gondolatmenet – hasonlóan Bouterwek, Sulzer és Eschenburg<sup>105</sup> leírásához – annak az Ovidiusnak a fontosságával folytatódik, aki elsőként szerzett ilyen műveket: „tsuda könnyűséggel bánt az indulatokkal, ’s azokat bő képzelő erejével, és gazdag nyelvvel álmélkodásra méltó erővel festette. Annyival nagyobb pedig az ő előadásának hathatósága, mivel a’ régiségnek legnevezetesebb Vitézeivel, ’s azoknak vagy Feleségeikkel, vagy kedveseikkel íratja a’ leveleket.”<sup>106</sup> Tóth László úgy véli, e műfajban a római költők a görögöknél jelentősebb eredményeket értek el, a német poéták viszont nem alkottak maradandót. Tanulmányában – Bouterwekhez hasonlóan – Pope *Abelard és Heloiz* című művére is hivatkozik, mely szöveg e korszakban rendkívül ismert volt. Külön kiemeli Czirjék Mihálynak az angol szerző művéből készült fordítását, továbbá Döme Károly Ovidius-átültetéseit.

### *Epopéja és Dramma különbsége*<sup>107</sup>

A szerző ebben a tanulmányában a címben megnevezett műfajokat veti össze. Ungvárnémetinek a dráma műfajával kapcsolatos ismeretei két forrásból olvas-

<sup>102</sup> SULZER, *I. m.*, 534.

<sup>103</sup> ESCHENBURG, *I. m.*, 238–241.

<sup>104</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Heroidek...*, 1.

<sup>105</sup> A legterjedelmesebb listát Eschenburg könyve tartalmazza. Megemlíti – többek között – Dorat-t, de la Harpe-ot, Herveyt, Wielandot és Duschot. ESCHENBURG, *I. m.*, 241–242.

<sup>106</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Heroidek...*, 1.

<sup>107</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Epopéja és Dramma különbsége*, HaszMul 1819/1/16., 122–124.

hatók ki: egyrészt a Kazinczy Ferenchez szóló, 1814. március 29-én kelt leveléből,<sup>108</sup> melyben a tragédiaköltésről értekezve kimerítően megnevezi elméleti stúdiumait, felsorolja a magyar és világirodalomból a követésre méltó példaképeit, továbbá részletesen ismerteti a saját szövegével szembeni elvárásait, másrészt pedig ugyanennyire fontosnak látszik a Hasznos Mulatságok 1819-es évfolyamában közzétett, az *Epopéja és Damma különbsége* című tanulmányában megfogalmazott teóriája.

A *Nárcisz*... kapcsán a következőket emeli ki: „Én a' magamétól nem kívánék egyebet, tsak azt, hogy közönségesen a' Drama, különösen pedig a' Tragédia szépsége, 's ereje ellen ne hibáznék.”<sup>109</sup> A német tudósra és Horatiusra hivatkozva a tragédia írására vonatkozóan két fontosabb sarkkövet emel ki (a darab öt felvonásból álljon, az első felvonásban már mindegyik alak szerepeljen), hogy aztán megfelelő tekintélyekre hivatkozva magyarázatot adhasson arra vonatkozóan, szomorújátéka esetében miért tér el ezektől a szabályoktól. Ungvárnémeti a fent említett két regula közül egyiket sem tartja be, ugyanis a *Nárcisz* mindösszesen három Nyílásból áll, a fontosabb alakok közül pedig jó néhányan – Myrson, a címszereplő szülei, Iréne és Néreüsz – csak később tűnnek fel. Míg az első esetben Klopstock *Ádám halála* című drámájára utal, mely egyébként egy esztendővel korábban Síkos István fordításában magyarul is kijött a sajtó alól,<sup>110</sup> addig a második szabálynál Euripidész és Seneca szövegeit tekinti mintának: „mivel ő nálók gyakran a' harmadik, 's negyedik Nyílásban is idegen személyek jelennek meg.”<sup>111</sup> Ungvárnémeti Tóth László saját művére vonatkozóan kiemeli, hogy az alaptörténeten módosításokat eszközölt, a nyelv, az indulatok és az ábrázolás tekintetében a tüzes jelzőt használja, vagyis egy dinamikus, pergő, jól szerkesztett szövegre utal.

Ungvárnémeti Tóth László drámaesztétikai gondolkodására a már korábban, a dolgozat első felében is említett, 1810-es eperjesi kurzus (*Aesthetica Eschenburg szerint*) erősen hatott. Eschenburg *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* című munkájának a *Das Drama überhaupt* című fejezete egy általános áttekintést ad a műnem jellemzőire vonatkozóan. A tizenhat kisebb paragrafusra osztott leírás a műfajhoz kapcsolódó alapvető fogalmakat tárgyalja: felvonás, hely, idő, tér, cselekmény, személyek, történet stb., hogy aztán az ott elmondottakat további két egységben (*Das Lustspiel*; *Das Trauerspiel*) árnyalja. A német esztéta szövege kevésbé tekinthető eredeti gondolatmenetnek, valójában összefog-

<sup>108</sup> *KazLev.*, XI., 304–306.

<sup>109</sup> *KazLev.*, XI., 304.

<sup>110</sup> *Ádám' halála: Egy szomorú' Damma három Szakaszokban a' Messias' Éneklőjétől*, magyarul kiadta Síkos István, Özvegy Streibig Józsefné betűivel, Győrben, 1813.

<sup>111</sup> *KazLev.*, XI., 304.

lalja elődeinek és kortársainak a műnem kapcsán összegyűjthető eredményeit. Éppen ezért Eschenburg nagy mennyiségű forrásanyagot mozgat, hivatkozásai-ban szépirodalmi művek és teoretikus szakmunkák alkotói is szerepelnek: pl. Batteux, Corneille, Diderot, Engel, Dryden, Lessing, Sulzer.

Ungvárnémeti Tóth László a Hasznos Multságok 1819-es évfolyamában név-telenül tette közzé az *Epopéja és Dramma különbsége* című dolgozatát, melyre Bouterwek és Eschenburg nézetei erős hatást gyakoroltak. Ugyan a szerző tanul-mányában együttesen mutatja be a két műfajt, mi azonban – követve a német teoretikusokat – külön-külön tárgyaljuk azokat. Az *Aesthetik* szerzője az elbe-szélő költészet legmagasabb szintű megnyilvánulásának tartja az epopeiát, mely nagyobb terjedelmű, mindig kiemelkedő, az egész emberiség számára fontos eseményt és hőst ábrázol. Az epikus kompozíció egysége egy hőst kíván meg, a történesek az ő küzdelmeit és kalandjait mutatják be. Az események általában kitaláltak, az emberi és történelmi igazság témaköréhez kapcsolódnak. A fősze-replő a mű végén eléri célját, addig azonban akadályokkal kell megküzdenie. A történet gazdag cselekményekben, heroikus tettek jelenítődnek meg, szeren-csés és szerencsétlen fordulatok váltják egymást, a sorsszerűség és az isteni be-avatkozás folyamatosan jelen van, s az ezen erőkkal való vitában a főhős rendít-hetetlen.<sup>112</sup> Az *Entwurf* írója szerint az *epopöe* tetszeni, hatni és okítani akar, lényegében a hősi tettek ábrázolása során morális értékeket mutat be. Tárgyát a nagyság és a csoda elmesélése adja, valójában a poétai ábrázolás során a nagy-szerű hőssel megesett történesek jelenítődnek meg. E műfaj a témáját tekintve meglehetősen sokszínű: szólhat pl. a szív érzéseiről, az érdemekről, morális ér-zésekről.<sup>113</sup> Ungvárnémeti leírása alapján az *epopéja* tárgya mindig országos jelen-tőségű, mely a világ történe-seire nézve is fontos. A mű kimenetele szerencsés, hőse hosszú viszontagságok után jut el a végcéljához. A szöveg cselekményét több mellékszál árnyalja, de azok a főszereplő cselekedeteit nem haladhatják meg. A főalak nevezetes személy. Az epopéja férfias méltósággal, érett erővel, elbe-szélve adja elő a műben ábrázoltakat, abban általában a poéta szól, időnként más-sal mesélteti el a történe-seket.<sup>114</sup> Bouterwek, Eschenburg és Ungvárnémeti is ugyanazokra a világirodalmi nagyságokra, mások mellett Homéroszra, Vergili-usra, Dantéra és Tassóra hivatkozik,<sup>115</sup> s Tóth László e lajstromot magyar szer-zőkkel egészíti ki: utal Zrínyi Miklósrá, továbbá Gyöngyösi István *Porábúl meg-éledett Phoenix, avagy a Néhai Gyerő Monostori Kemeny Janos...* (Lőcse, 1693) című művére.

<sup>112</sup> BOUTERWEK, I. m., 170–185.

<sup>113</sup> ESCHENBURG, I. m., 173–176.

<sup>114</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epopéja*, 122–123.

<sup>115</sup> ESCHENBURG, I. m., 174–180., BOUTERWEK, I. m., 170–185.

A szerző a drámák tárgyáról beszélve szorosan követi forrásait, azok közül is leginkább Eschenburg gondolatmenetét teszi magáévá. Elkülöníti a tragédia és a komédia műfaját: „a’ dolog kimenetele lehet szerentsés vagy szerentsétlen; szomorú, vagy víg; nagyobb indulatokat, vagy gyengédebbeket gerjesztő”, továbbá: „a’ Damma alább jár, és noha a’ Tragoediában a’ hathatós indulatok vezetnek: a’ Comoediában a’ közönséges élethez közelít, ‘s tsak nem a’ mindennapi társalkodás beszédét veszi fel.”<sup>116</sup> Ungvárnémeti ismertetésének harmadik és negyedik pontjában a szereplő személyekről, valamint a cselekmény felépítéséről értekezik, s utóbbi kapcsán a következőket emeli ki: „A’ Drammában ellenben semmi más történet meg nem jelenhetik: hanem minden tételnek a’ fő czélt vagy segíteni, vagy akadályoztatni kell.”<sup>117</sup> A szerző szól még a történet eleven elbeszéléséről, a szereplő személyekről és az eredeti, magyar nyelvű művek írásának szükségességéről. Ajánlatos metrumként a jambust javasolja, s a teória ezen pontjával kapcsolatban fontos hangsúlyozni, hogy Ungvárnémeti egyik, Kazinczyhoz szóló levelében az általa mintaszöveggént tekintett Klopstock-művel kapcsolatban is kiemeli a jambikus versformát. A *Nárcisz* kapcsán több alkalommal is hangsúlyozza, hogy annak megírását a kötött, jambikus versforma nehezítette.<sup>118</sup>

*A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról,  
's Pindarnak Versmértékéről*<sup>119</sup>

Ungvárnémeti tanulmányát megelőzően magyar nyelven, teoretikus írás kereketei közt senki sem foglalkozott e titokzatos poéta költészetével. Fried István a neoklasszicista óda közép-európai történetét áttekintő dolgozatában arra hívja fel a figyelmet, hogy a magyar irodalom egészében a pindaroszi költészet valójában csak egy rövid epizódnak tekinthető, mely leginkább kuriózumjellege miatt emelendő ki.<sup>120</sup> Kazinczy levelezésében egyébként több említés is található az ókori költőre, s azok egységesen a megértési nehézségekre vonatkoznak, példának okán: „Hogy Pindár nem könnyen érthető, az írás neme hozza magával, de Homerósz és Kszenofon mindenütt könnyen érthetők, azaz: a’ mennyire az idők’ távolsága megengedi.”<sup>121</sup>

<sup>116</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *Epopéja*, 122., 123.

<sup>117</sup> *Uo.*, 123.

<sup>118</sup> *KazLev.*, XI., 304.

<sup>119</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A’ Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, 's Pindarnak Versmértékéről*, TudGyűjt 1818/VI/54–89.

<sup>120</sup> FRIED István, *A neoklasszicista óda kelet-közép-európai megújulásának kérdése = Tanulmányok Dobossy László 70. születésnapjára*, szerk. GYIVICSÁN Anna, ELTE, Budapest, 1980, 141.

<sup>121</sup> *KazLev.*, XVI., 266.

Ungvárnémeti egyébként a görög szerzőről készült tanulmányát éppen abban a periódusban írta, amikor bilingvis kötetét rendezte sajtó alá. Az utóbb, 1818-ban kiadott könyvben négy pindaroszi strófában készült költemény is szerepel, nevezetesen: az *Eleüizisi titkok*, a *Melpomena*, a *Hermíne*, a *Magyar hősök*. Utóbb pedig, nem sokkal halála előtt, ugyanebben a versformában írta az *Istene-síllés dicsősége* című hattyúdalát, melyet Kazinczyhoz is eljuttatott, aki a következő ajánlással küldte tovább azt Majláth Jánosnak. „Ich theile Ihnen eine herrliche Ode, von Ungvár-Németi Tóth László mit, die ich in das Deutsche übersetzt habe. Sie ist ungedruckt, und ich habe sie grade von ihm.”<sup>122</sup> Ungvárnémetinek a Széphalmi Mesterhez postázott, 1819. március 13-án kelt levele arról tanúskodik, hogy saját korpuszából a pindaroszi ódákat, azok közül is a negyediket tartja a legkedvesebbnek. Megjegyzéséhez a következő magyarázatot fűzi: „Az első oda kedves azért, mert benne téged ábrázollak, a’ mit csak az fog elérhetni, a’ ki téged ismér, ’s tudja, mi tisztelője legyek neked. Hermine is kedves munkám, ’s talám legtöbbször került, a’ mennyiben a’ magyar ideákat nehéz volt általhellenizálni.”<sup>123</sup>

Tóth László ezen értekezésben Herder, Stahl, Home, Leibniz és Schlegel jelenti a háttérrel, bár leginkább az utolsó szerző hatása dominál, miként arra már Matolay Katalin is felhívta a figyelmet.<sup>124</sup> Érdemes áttekinteni, hogy az Ungvárnémeti tájékozódásában alapforrásként tekinthető német teoretikusok, Bouterwek és Eschenburg hogyan vélekedtek Pindarosz ódaköltészetéről. Az előbb megnevezett szerző *Aesthetik* című könyvének *Die Ode* című fejezetében úgy véli, e fenséges műfajt két antik (Pindarosz, Horatius) és egy német poéta (Klopstock) űzte a legmagasabb színvonalon, továbbá kiemeli, hogy Sturm und Drang-korszakában Goethe több ilyen formájú verset is írt.<sup>125</sup> Eschenburg az óda általános, formai és tartalmi karakterjegyeinek leírása után több görög szerzőt is felhoz, s ezen a lajstromon Pindarosz neve is szerepel, bár a szövegben költészetre vonatkozóan hosszabb fejtegetés nem lelhető fel.<sup>126</sup>

Csetri Lajos meglátása szerint a tanulmány első néhány oldala méltó a tárgyhöz, ugyanis pindaroszi módon csapong, zavaros fejtegetések olvashatók, amikből csak nagy figyelemmel lehet kihámozni a lényegét. A tanulmány szerzője úgy véli, Ungvárnémeti írásában számos olyan elem lelhető fel, mely a korabeli magyar gondolkodásban is jelen volt: példának okán a népdalokat anakreóni

<sup>122</sup> *KazLev.*, XVII., 8.

<sup>123</sup> *KazLev.*, XVI., 324.

<sup>124</sup> MATOLAY Katalin, *Ungvárnémeti Tóth László költészetének, drámájának, elméleti írásainak megítélése*, szakdolgozat, PTE BTK, 1997, 34.

<sup>125</sup> BOUTERWEK, I. m., 96–97.

<sup>126</sup> ESCHENBURG, I. m., 151.

kedvességűnek nevezi, a nemzeti lelket tüzesnek tartja. A szöveg valójában több forrás dogmatikus egyesítésére épül: a primitivizmusra, mely szerint a költőségre a gyermek- és fiatalkor a legalkalmasabb, a Herder *Fragmentjeiben* szereplő, az emberi fejlődés korszakait boncolgató tézisekre, s ezekhez társul az antik görögség imádata.<sup>127</sup> Tóth Sándor Attila hosszasan foglalkozik az említett német teoretikus nézeteinek magyarországi meghonosodásával, s összegzésében a korábbi szakirodalom fontosabb megfigyeléseit ismételi meg: utal az Erdélyi Múzeum alkotói közösségére, Teleki József *A régi és új költés különbségeiről* című írására, továbbá Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című dolgozatának a felütésére.<sup>128</sup>

Ungvárnémeti dolgozata elején – Herder téziséét felhasználva – az emberi fejlődés különböző korszakait foglalja össze: „Az egész emberi nemzetet úgy lehet nézni mint egy embert, kiről a' Sphinx azt mondta; »reggel négy lábú, délben két lábú; estve háromlábú«; gyermek ember, férfi ember, vénember. Volt tehát olyan idő, mellyben az egész emberi nemzet négy kézláb ment, vagy, a' mi egyet teszen, kézzel lábbal tapogatott, 's nyivogott, ha a' tövis tenyerét, vagy talpát megszúrta; maga kárán tanult, 's minden tehetsége abban állott, hogy a' mi kívülé történt, elfogadhatta. (receptivitas mera) Már a' második időszakaszban, a' fel egyenesedett állapotban, kevésbbé függ az ember a' külsőktől, 's leg alább, ha el fogadja is azokat, próbálja, magát ellenök szegezni, 's munkás maga is. (receptivitas cum activitate) A' harmadik élet korban bottal jár az ember, mert érzi erőtlenségét, de azért kevésbé akar kívülről függeni; sőt azt akarja, hogy mások is tőle fügjenek: a' honnan az ellentállóra gyakran reá méregeti a' botot, mellyel magát kellene támogatni. (activitas mera) Ha ezen bélyegeket az emberi nemzetre szabjuk, úgy látszik, hogy mi a' középső életkorban vagyunk, mellyért méltán örvendhetünk a' Költőnek mondása szerint...”<sup>129</sup> Miként arra már Matolay Katalin is felhívta a figyelmet, a herderi gondolatok merev olvasatával van dolgunk.<sup>130</sup> Úgy véljük, hogy Ungvárnémeti a tanulás szükségességének elméletét Schlegeltől vette át.

Miként azt Tóth Sándor Attila is megállapítja, Ungvárnémeti a görögök széles értelemben vett óda-fogalmát használja,<sup>131</sup> s a két klasszikus költő, Horatius és Pindaros közül az utóbbi követését javasolja. Hangsúlyozza, hogy versformája mellett annak lelkét és szellemét is imitálni érdemes, s érvelésében valójá-

<sup>127</sup> CSETRI Lajos, *Ungvárnémeti Tóth László Pindaros-tanulmánya*. = Uő., *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 287–288.

<sup>128</sup> TÓTH, I. m., 103.

<sup>129</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, A' *Költőnek remekpéldáiról*, 54–55.

<sup>130</sup> MATOLAY, I. m., 34.

<sup>131</sup> TÓTH, I. m., 110.

ban romantikus téziseket mozgat, kifejező vizuális hasonlatokat használ.<sup>132</sup> Ungvárnémeti szerint Pindarosznál a forma és a tartalom szervesen összekapcsolódik, a szerző lelke a közléleknél fentebb jár. Kitér a poéta muzikalitására is, mely e költemények magas lelkesültségét adja.<sup>133</sup> Míg Horatius strófáit unalmasnak tartja, addig Pindarosz versszakait fenségesnek, erőtől és nagyságtól duzzadónak véli. A görög szerző költeményei – felidézve az Apollón tiszteletére járt, a világ folytonos mozgását és változását imitáló darutánc triadikus formáját – három részből (strophá, antistrophá, epod) állnak. A tanulmány terjedelmes egysége verstani érdekességű, ahol e fenséges műfajban fellelhető elragadottság legjobb kifejezési módjának a kötetlen, choródikus pindaroszi formát tartja.<sup>134</sup> Tanulmányának végén azt is hangsúlyozza, hogy a magyar poéták számára Pindarosz követése azért is hasznos lehet, mert annak olvasása után vélhetően kevesebb rímes költeményt szereznek.

Ungvárnémeti értekezésében a közdal és az óda különbözőségeiről is elmélkedik.<sup>135</sup> E kérdéskör jelentőségét – többek között – az is mutatja, hogy a téma Kazinczyt és irodalmi körét is intenzíven érdekelte. Megállapítása szerint a magyarok nagy számban rendelkeznek ilyen típusú költeményekkel, s poétáinknak – az idegen literatúrák másolása helyett – ehhez a forráshoz kellene visszanyúlniuk. A tanulmány szerzője a költői mesterség lényegének megfogalmazása közben élesen elválasztja egymástól a poéta és a bölcs világát: míg az előbbi a mély, finom vonásokat teszi érzékelhetővé, addig az utóbbi az érettségre jutott elme gondolatait tárgyasítja.<sup>136</sup>

Tóth László tanulmányában összehasonlítja a régi és újkori költőket, s ezzel valójában a korszak irodalmi tendenciáit meghatározó „querelle des anciens et des modernes”-polémia tárgyköréhez kapcsolódik. E téma egyébként nem volt idegen Ungvárnémetitől, elegendő csupán a Terhes Sámuel református lelkész-szel folytatott, durva hangú, személyeskedő vitájára utalni. Ezen irodalmi összecsapás Terhes részről a *Tükröske egy ficzkó-poéta számára: Első darab azon esetre ha a' Fitzkó nem szelídül* és az *Újra amalgámozott üvegtáblátska* című vitairatokban olvasható, Ungvárnémeti viszontválaszai pedig az 1816-os magyar nyelvű könyv glosszáiban és a bilingvis kötet éles hangú záró megjegyzéseiben szerepelnek.<sup>137</sup>

<sup>132</sup> FENYŐ, I. m., 44.

<sup>133</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, A' *Költőnek remekpéldáiról*, 72–73.

<sup>134</sup> Uo., 78–89.

<sup>135</sup> Uo., 59–60.

<sup>136</sup> Uo., 63–64.

<sup>137</sup> A vitára vonatkozóan lásd MERÉNYI Annamária, *Régiek és újak vitája. Terhes Sámuel és Ungvárnémeti polémiája*, Új Dunatáj 2003/6., 26–39.



A szerző, Home nézeteit magáévá téve, nagyobb terjedelmet szentel az antik és keresztény mitológia elkülönítésének szükségességére, s valójában az utóbbit a magas költészet művelésére alkalmatlannak tartja. Ungvárnémeti ebben a kérdéskörben meglehetősen merev álláspontot képvisel, ugyanis a görög és más mitológiák keverését helyteleníti, valójában még a két antik mondakör vegyítését is tiltja. Ebben az összefüggésben Berzsenyit is megfeddi: kortársa *A Múza* című költeményének utolsó strófáját idézi, ahol is a Lethe és az Éden szavak két egymás utáni sorban szerepelnek.<sup>138</sup>

Értekezésébe beleszerkeszti saját, *Hermine* című ódáját. E költeménye azon kevés verseinek egyike, mely több, nevezetesen – kisebb-nagyobb eltérésekkel – öt változatban maradt fenn. Manuscriptuma *Oda Herminéhez: A Pythiai Tizedik Hymnus' mértékin* címmel a MTA Kézirattára és Régi Könyvek Gyűjteményében, a M. Ir. Lev. 4-r. 30. számú iratcsomó: *Magyar és görög versek Ungvárnémeti Tóth Lászlótól* című anyagban található meg. Az autográf kézirat mellett, még a szerző életében, négy közlése is volt a műalkotásnak. Az egyes változatok terjedelése különböző, a sorkezdetek gyakorta nem egyeznek meg, így gyakoriak a kis- és nagybetű-eltérések.

Kazinczy több levelezőtársának is elragadtatva ír Ungvárnémeti Pindarosztanulmányáról. A Rummy Györgynek címzett német és a Dessewffy Józsefnek postázott magyar nyelvű sorok lényegében ugyanazokat az információkat tartalmazzák: „Szemere über Targy és Nyelv a' Költésben, u. Tóth László über Pindar sind herrlich geschrieben. Jener Aufsatz spielend und in lauter Antithesen, u. fein für mich apologisirend, dieser mit Schillers Energie, tiefer Kenntniss der Sache, vieler, u. nicht unnöthiger Gelehrsamkeit, elegant zugleich, u. in classischer Gedrängtheit. So schrieb kein Ungar”<sup>139</sup>; valamint: „a' Tud. Gyűjt. VI. K-ben olly sok tudományú, mély belátású, olly tömötten és magyarul szépen írt Értekezést ad Pindar felől, hogy én azt tartom, és a' mit Szemere adott a' IV. Kötetben, a' mi újabb Dolgozásainkban a' legfőbbnek. –”<sup>140</sup>

### Összefoglalás

Ungvárnémeti 1814-ben, nem sokkal a Kazinczyhoz történő bejelentkezése után Gleimre, Gessnerre, Schillerre, Wielandra, Klopstockra hivatkozik, később elméleti tájékozódása megváltozik. Teoretikus írásai alakuló irodalomszemléleté-

<sup>138</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH, *A' Költőknek remekpéldáiról*, 67.

<sup>139</sup> *KazLev.*, XVI., 90.

<sup>140</sup> *KazLev.*, XVI., 94.

nek folytonos mozgását, differenciálódását tükrözik. Valójában a Hasznos Mulságok hasábjain megjelenő műfajelméleti írásainak jelentősége azok úttörő-voltában tapintható. Tanulmányaira – miként azt a dolgozatban bizonyítani igyekeztünk – Bouterwek *Aesthetik* című értekezése, Eschenburg *Entwurf einer Theorie und Literatur...* című műve és Sulzer *Allgemeine Theorie der Schönen Künste...* című könyve hatottak, bár utóbbi szerző közvetlen forrásnak ritkábban tekinthető. Ízlése folyamatosan módosul, s Pindarosról szóló dolgozatában már meghaladja a Széphalmi Mester imitációelvű esztétikáját, önálló utat törve a romantika alapvető tételeinek a megértéséig jut el, többek között magáévá teszi az eredetiség-eszme lényegét is.

## Verses regény, humoros etika

### A délibábok hőse értelmezésének etikai összetevőiről

*Mint a ki azt álmodja, hogy föleszmélt  
S tovább haladva szép álmok során,  
Úgy érzi s tudja biztosan hogy az,  
Mi most következik, már mind igaz.*

### A délibábok hőse értelmezésének kérdései és fogalmai

Az író, a mű és az olvasó közti kapcsolat etikai kategóriák szerinti olvashatóságáról folytatott viták – amelyeknek részei az irodalomnak a nemzeti fejlődésben betöltött szerepére és az irodalom közéleti szerepvállalására kérdező kutatások – értelmezése a magyar irodalom történetének egyik lehetséges elbeszélésével szolgálhat. Arany László *A délibábok hőse* című műve kitüntetett helyet foglal el ebből a szempontból a magyar irodalomban.<sup>1</sup> Értelmezéstörténete tartalmazza a klasszikus magyar irodalom befogadásának jellemző kérdéseit, mégpedig az etikum meghatározta humor fogalma köré építve. A *Délibábok* értelmezésének tétje abban áll, hogy képes-e az irodalomtörténeti interpretáció az irodalmi szöveg jelentésének morális meghatározottságát (amely politikai-ideológiai háttére révén a szöveget döntően valamely korszakhoz, elvárási rendszerhez, befogadói körhöz köti) a mindenkori jelen számára is érvényes etikai meghatározottsággá alakítani.

A humor és az etikum kapcsolata alapvető szerepet tölt be mindkét meghatározó *Délibábok*-interpretációban. Bár Németh G. Béla elsősorban eszmetörténeti horizonton interpretálja a *Délibábokat*, míg Imre László a műfaj történet rendszerében helyezi el a szöveget, a két értelmezést egyaránt meghatározza a főszereplő karakter és az elbeszélő viszonyának kérdése. Németh G. Béla korai, átfogó Arany László-tanulmánya a következő módon fogalmaz a *Délibábokat* értelmező rész elején: „*A délibábok hőse*nek két főhőse van, a mondott két magatartás [„a bírált és a javallott közéleti magatartás” – idézet az előző bekezdésből, Z. K. Z.]

<sup>1</sup> *A délibábok hőse*ből vett idézetek a következő kiadásból származnak: ARANY László, *A délibábok hőse és egyéb művek*, szerk., szöv. gond. TÓTH Ferenc, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998. A cím a továbbiakban: *Délibábok*.

hordozója, Balázs az egyik, a másik pedig maga a költő. De tulajdonképpen egyik sem az igazi. Az igazi egy harmadik. Mert a mű építménye mégsem csak e két pólus, e két magatartás-típus ellentétén, hanem sokkal inkább egy fölöttük álló, összeütközésükből keletkező harmadik magatartás-típus javallásán nyugszik.”<sup>2</sup> Németh G. Béla szerint a *Déliábok* jelentése Balázs és az elbeszélő („a költő”) nézőpontja között található, s ezért tartja a történetet egyszerre *szatírának* (Balázs története „objektív” nézőpontból), a „költő” vágyaira vonatkoztatott „*ironikus elégiának*”, valamint a javasolt új magatartásmód *apológiájának*: ez az összetettség adja a mű verses regény mivoltát. Imre László is hasonlóan kérdésesnek látja a Balázs–elbeszélő viszonyt<sup>3</sup> (bár feltételezi egy – a műtől függetleníthető, de arra magyarázatul szolgáló – program létét is).<sup>4</sup>

Németh G. Béla modelljének előnyei a szöveg jelentését meghatározó etikum narratológiai kategóriák mentén való értelmezése révén, az etikum és narratívum kapcsolatát elméletük középpontjába helyező narratív etikai felfogások fogalmainak segítségével aknázhatók ki.<sup>5</sup> A narratív etikát címébe is emelő művében Adam Zachary Newton három aspektus mentén értelmez különböző 19. és 20. századi regényeket.<sup>6</sup> A „történetmondás etikája” (*narrational ethics*) a narratív szituáció elemei (az elbeszélő és a hallgató, illetve a szándékolt olvasó és a szerző különböző formái) közti viszonyok megteremtéséből ered. Az értelmezés során történő összekapcsolódásuk, a folyamat „interszubjektív dinamikájának” etikai vonatkozásai tartoznak a történetmondás etikájának körébe. Az etikai mozzanat itt a narratológiai szempontból hibának minősülő, ugyanakkor a narrativitás logikájából immanens módon következő azonosításokban van: amikor az olvasás során a történet elbeszélőjének nézőpontját a szereplő, a szerző vagy olvasó nézőpontjával azonosítjuk, akkor ezt valamilyen autoritásra hivatkozva

<sup>2</sup> NÉMETH G. Béla, *Előszó* = ARANY László válogatott művei, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 47–48. Egyszerűbben látja ezt a korszakmonográfiában: „Művében két magatartás és lelkiállapot szembesült. Az egyik Balázsé, mely a költő is volt, illetőleg lehetett volna; ösztönös, érzelmi, indulati, »romantikus« ez. A második, melyet a költő – értelmi és erkölcsi erejének és igényének megfelelően – az előbbi helyébe, ellenébe, a valóság törvényeinek ismerete alapján választott, alakított ki.” NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Gondolat, Budapest, 1971, 195.

<sup>3</sup> Vö. pl. IMRE László, *A magyar verses regény*, Akadémiai, Budapest, 1990, 170. Imre László rendkívül alapos *Déliábok*-tanulmánya jobban hangsúlyozza elbeszélő és főhős kapcsolatának az öncsalás módozataitól való meghatározatlanságát: IMRE László, *Reminiszcencia, idézet, paródia*, ItK 1982/2.

<sup>4</sup> *A magyar verses regény* szerint a zárlatban olvasható szentenciák „a magyar, protestáns, puritánus etikával beoltott utilitárius programnak a jelszavai”. IMRE, *A magyar verses regény*, 114.

<sup>5</sup> Az etikai kritika fogalmáról, irányzatairól lásd: Helikon 2007/4. (*Etikai kritika*). A narratív etikáról lásd: Z. KOVÁCS Zoltán, *Narráció, etika, etikai kritika* = *Retorika és narráció*, szerk. HAJDÚ Péter – RITÓÓK Zsigmond, Pompeji–Gondolat, Budapest–Szeged, 2007.

<sup>6</sup> Adam Zachary NEWTON, *Narrative Ethics*, Harvard UP, Cambridge (Mass.), 1995, 17–22. Magyarul: Uő., *Narratíva mint etika*, ford. BÉNYEI Tamás, Helikon 2007/4.

tesszük, értékhierarchiát teremtve a narratív szerkezet elemei között. A narratív etika második rétege a „megjelenítés/ábrázolás etikája” (*representational ethics*), amely a személyek szereplőkké változtatásának következményeivel foglalkozik. Az etikai mozzanat itt azokban a „kockázatokban”, „árakban” rejlik, amelyek az én fikcionalizálásában rejlenek (Newton itt Lévinas arcfogalmára hivatkozik). Ennek egyik formájaként olvashatók annak következményei, amikor narratívákat történelmi alakok életének történeteként olvasunk (megfeleltetve például Görgeyt a *Déliababok* Réfalvyjának vagy Arany Jánost a *Bolond Istók* második éneke főszereplőjének). Végül a hermeneutikai etika (*hermeneutic ethics*) rétege azokra az etikai következményekre vonatkozik, amelyek a szövegre adott, az olvasás kiváltotta válaszok személyes és közösségi következményeiből erednek. Az irodalmi szövegek olvasása nem következmény nélküli, s a felelősség mind az egyéni, mind a közösségi szinten része a szöveg jelentésének és jelentőségének. Az utóbbi esetben, amikor nyilvánosságra hozzuk a szöveg jelentésére vonatkozó döntéseinket (oktatási tevékenység, kritika- vagy éppen irodalomtörténet-írás formájában), meglehetősen nyilvánvaló mindez, főként az olyan szimbolikus események értelmezésekor, mint a szabadságharc vagy a kiegyezés; de ugyanígy következménnyel jár az egyes karakterek vagy egyes szerzők döntéseinek minősítése is. Az értelmezésnek el kell számolnia azzal, hogy milyen feltevéseket és fogalmakat milyen alapon használ, milyen pozícióból kerül elbeszélésre a történet, mi a viszonya az irodalomtörténet-írás alanyának az értelmezett szövegekhez.

Németh G. Béla azáltal, hogy magatartásmódok közti viszonyok kérdéseként értelmezi a *Déliababokat*, alapvetően a reprezentáció etikai kérdéseit helyezi előtérbe (a Balázs–narrátor–Arany László kapcsolat értelmezése révén). Ezt a kiindulást helyezi Imre László a verses regény és a humor kontextusába, az értelmezést egyszerre bővítve poétikai–narratológiai és történeti–műfajtörténeti irányba, kiszélesítve ezzel a jelentés etikumának vizsgálhatóságát. Az elbeszélő és Balázs közti kapcsolat összetettsége ugyanis azoknak a véleményeknek a vitájával is magyarázható, amelyek „Világos után” meghatározták az irodalomról való beszéd lehetőségeit (az ötvenes–hatvanas években kialakuló „nyílt” irodalmi kánont).<sup>7</sup> A „nyílt kánon” különböző összetevőikhez való kettős viszonyulás miatt nevezte Imre László a verses regényt „belső kritikának”;<sup>8</sup> s Imre műfaj-

<sup>7</sup> Vö. SZABJÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005. A „Világos utániság” kérdéséről: 89–108.; a „nyílt kánon” fogalmával kapcsolatban: 83–84.

<sup>8</sup> IMRE, *A magyar verses regény*, 293. „S éppen mint ilyen [mint egy megkésetttségében módosult, távoli jelenségeket egymás mellé helyező, a forradalom után „az irodalomtól megcsömörlött nihilizmust” is kifejező műfaj – Z. K. Z.] alkalmas arra, hogy az 50-es, 60-as években klasszizáló, egyre inkább kanonizáló nép–nemzeti irodalomnak sajátos belső kritikáját adja.”

monográfiáját is az teszi megkerülhetetlenné, hogy némelykor még saját előfeltevéseivel szemben is ragaszkodik a vizsgált anyag sokrétűségéhez, ami lehetetlenné teszi, hogy győzedelmeskedjék a nagy elbeszélésben érdekelt irodalomtörténet-írói akarat. Így válik *A magyar verses regény* műfaji jellemzőket leíró része a fogalom paradoxitásának megjelenítésévé: az „erkölcsi értékhierarchia”, a „szabályos kompozíció”, a regényműfaji konvenciók (társadalmi regény, pszichológiai regény) kiforgatójaként és ugyanakkor az ezeknek a konvencióknak megfelelően épülő hagyományok folytatójaként a verses regény kettős pozícióba kerül, ami kétséggé teszi a világos karakterisztikumokkal dolgozó műfajttörténet-írás kizárólagos érvényességét. *A magyar verses regény*nek sikerült úgy stabilizálnia a fogalmat az újabb magyar irodalomtörténet-írásban és kritikában, hogy egyszerre alkalmazta egy (leginkább a pozitívizmushoz kötődő) irodalomtörténeti megközelítésmód szempontjait, ugyanakkor az anyag leginkább poétikai elvű vizsgálata révén képes volt a fejlődéselvű vizsgálat korlátainak, az irodalom szövegszerűségéből az irodalomtörténeti vizsgálódás számára adódó következményeknek a megmutatására. Imre László monográfiája, a műfajttörténeti megközelítés megkövetelte korlátozásokkal ugyan, de valóban történeti kontextusba helyezte a 19. századi magyar irodalom romantika utáni ironikus műveit.

A verses regény műfajttörténeti fogalma és a hozzárendelt szövegek sajátosságainak poétikai rétege között *A magyar verses regény*ben a humor fogalma révén teremődik kapcsolat, sokszor más fogalmak (irónia, satíra) segítségével. A verses regény a poétikai vizsgálódások során inkább az iróniához közelít Imre László könyvében, míg a történeti vizsgálódás szintjén egyszerre etikai és ideológiai fogalom, amely az irodalom nemzeti mivoltának kérdésével áll összefüggésben. Az öncsalás és az önismeret reflexív fogalmai olyan összefüggéseket teremtenek a humornak, amelyek lehetővé teszik egy irodalomtörténeti elbeszélés epizódjaként olvasni a „magyar verses regényeket”. Arany János *Bolond Istókjának* mindkét éneke a nemzeti karakterisztikumra és az abból fakadó eseményekre való utalással kezdődik, ahogy Gyulai *Romhányijának* eseményeit is a szabadságharc körüli dilemmák szervezik, a *Déliabók* pedig nyíltan a nemzeti karakter megtestesítőjeként mutatja be Hűbele Balázs jellemét.

### *A humor*

Amennyiben a verses regény fogalmát műfajttörténeti-evolúciós jelentésén túl valóban az irodalomtörténeti vizsgálódás reflektált fogalmaként használjuk, fenntartva a magyar irodalomtörténet-írás hagyományával való összeilleszthetőséget és ennek révén az egyéni-nemzeti önismeret kérdéseivel való kapcsolatának

meghatározó szerepét, a poétikai és a történeti kérdések a humor fogalmában találkoznak s értelmezik egymást. A magyar verses regény Arany János *Bolond Istókjának* első énekével kezdődik, a humor irodalomtörténeti karrierje ugyanakkor az „irányzatosság” már korábban is vitákat gerjesztő fogalmához és az általa többé-kevésbé világosan elhatárolt szövegkorpuszhoz köthető.<sup>9</sup> Németh G. Béla nagy Arany László-tanulmánya „alkalmi műnek” nevezi a *Délibábokat*, az alkalmiság pedig a „magatartás-típus javallását” kifejtő gondolatmenet és a párhuzamul hozott példák (*A falu jegyzője, Egy régi udvarház utolsó gazdája*) alapján meglehetősen közel áll az „irányzatosság” terminusához. A romantikának az etika kérdéseit a társadalom horizontján felvető moralizáló, „irányzatos” vonulatának (amennyiben ekként összegezzük a főként a századközép magyar irodalmát jellemző fejleményeket) is meghatározó eleme az önreflexivitás. Az „irányzatosság” 19. századi hagyományában a narrátor eseményekhez, karakterekhez fűződő viszonyának a nemzeti fejlődés érdekében adott kritikával való összekapcsolása *A falu jegyzőjéről Az apostolon* vagy a *Ködképek a kedély láthatárán* keresztül a *Különös házasságig* a humoros jelentés létrehozásának mechanizmusát követi.

A verses regény és az „irányzatosság” értelmezési hagyományai az ironikus jelentésszerkezetek történeti kontextualizálásában érnek össze, az irodalom nemzeti meghatározottságának keretei között zajló „történetiesítés” pedig mindkét fogalmat a humornak a 19. században kialakult jelentéséhez köti. Kölcsey Ferenc dolgozta ki azt az értelmezési keretet (elsősorban a *Nemzeti hagyományokban*), amely lehetővé teszi, hogy a 19. századi magyar irodalom interpretációjának egyik kulcsfogalma az legyen a 20. századi irodalomtörténet-írás számára is. A humor fogalmában Kölcseynél egyesül a romantika (elsősorban a koraromantika) iróniához kötődő, ismeretelméleti-esztétikai jelentősége a magyar irodalom nemzeti jelentőségével. Kölcsey *A leányőrző*-tanulmányban fejtette ki, mi-  
ben áll a humor mint esztétikai fogalom viszonya a komikum körébe sorolt egyéb kategóriákhoz (irónia, szeszély). Kölcsey fogalomkezelését elsősorban Jean Paul esztétikájára lehet visszavezetni, aki a „fordított fenségesként” való meghatározással a kettősség olyan fogalmát hozta létre a humorban, amely a véges-tapasztalati körében meghatározott jelentéseken való túllépést is lehetővé teszi.<sup>10</sup> Ennek következtében válhat aztán a jelentésbeli kettősségek magyarázatává a nemzeti jellem humoros volta. Vitatkozván azzal, hogy a nemzeti „búsongás” nem zárja ki a nemzeti irodalomra való képességet, Kölcsey eljut a kereszténység elterjedésével bekövetkezett „romantikai” korszak jegyeinek a nemzeti jellemmel össze-

<sup>9</sup> A magyar romantika „irányzatosságáról” lásd: KOROMPAY H. János, *„Jellemzetes” irodalom jegyében*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 1998, különösen: 498–508.; Z. KOVÁCS Zoltán, *„Vanitatum vanitas” maga is a humor*, Osiris, Budapest, 2002, 77–137.

<sup>10</sup> Jean Paul humorfogalmának Kölcseyre gyakorolt hatásáról bővebben: *Uo.*, 30–33.

kapcsolódó átértelmezéséhez. A humor, amely eredetileg a schilleri felfogásnak megfelelően a szentimentális korszak jellemző „lélekállapota”, később a sajátos „magyar karakteri szentimentalizmus” jegye lesz.<sup>11</sup> A humornak ez a nemzeti jellem meghatározta jelentése válik uralkodóvá a reflektáltabb fogalomhasználatban a századközép és a század második felének jelentősebb meghatározásaiban, olyan művek értelmezéseiben, mint a *Vanitatum vanitas*, Arany Bolond Istókja, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* vagy éppen a *Délibábok*.

A humoros értelmezésnek integráns része a szerzői élettörténet etikai alapú értelmezése. A *Vanitatum vanitas*, Arany Bolond Istókja, a *Ködképek a kedély láthatárán*, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, a *Romhányi* vagy éppen a *Délibábok* hagyománytörténete is azt példázza, hogy a humoros jelentés feltételezése egyúttal a mű szerzői állásfoglalásként való értelmezését is magával hozza. A humor mint a nemzeti önismeret eszköze csak akkor működtethető az irodalmi mű értelmezésében, ha ez a mű szerzőjének egyszerre azonosuló és kritikus magatartásával is hitelesíthető. Amikor Arany János úgy határozza meg a fogalmat, hogy annak alanya „mély fájdalmat érez a világ romlásán, de nem lévén reménye javítani, kétségbeesetten kacag önmaga és a világ felett”, akkor az etikai viszony hangsúlyozása keretében önmagának kikacagása is hangsúlyossá lesz.<sup>12</sup> A humor nemzetkarakter meghatározottsága miatt a szerző egyúttal saját nemzetével kerül azonosításra, mint *A magyar politikai költészetről* által is (a szerző neve nélkül) idézett szőlősgazda-hasonlatban.<sup>13</sup>

Németh G. Béla a *Délibábok* zárlatának jelentőségét a szerzői élettörténettel igazolt etikai meghatározottságában látja, a mű jelentésének meghatározó részévé téve a szerző életének későbbi eseményeit. Átfogó Arany László-tanulmányában így fogalmaz: „Arany László moralista természet. Műve épp annyira született a szembenézés és választás erkölcsi kötelességéből, mint amennyire írói ambíciókból. Némelyek szerint ezért is nem írt több művet. Miután az egyéniségében rejlő személyiséglehetőségek közül egynek a javára döntött, ennek megvalósítására – a nemzet munka által való szolgálatára – fordította egész erejét”.<sup>14</sup> Ez a megközelítés közvetlen összefüggést lát erkölcs és irodalom, valamint a nemzeti célok szolgálata között: az irodalom létrejöhet egyszerre „írói ambícióból” és „erkölcsi kötelességből”, ám a nemzet érdekében való tevékenység az intenzitás egy fokán túl meghaladja az irodalom lehetőségeit, s ilyenkor az etikai impera-

<sup>11</sup> KÖLCSEY Ferenc, *Nemzeti hagyományok* = Uő. *összes művei*, I., s. a. r. SZAUDER József – SZAUDER Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 504–511.

<sup>12</sup> ARANY János, *Széptani jegyzetek* = Uő. *összes művei*, X., s. a. r. KERESZTURY Mária, Akadémiai, Budapest, 1962, 534.

<sup>13</sup> ARANY László, *A magyar politikai költészetről* = Uő., *A délibábok hőse és egyéb művek*, 154.

<sup>14</sup> NÉMETH, *Türelmetlen és késlekedő fél század*, 196. Vö. még: Uő., *Előszó*, 47.



tívusz irodalmi szempontból elhallgatással jár.<sup>15</sup> Az Arany László-képet megrajzoló Gyulai Pál az *Arany László költeményei*hez írott előszavában nem választja szét a nemzet fejlődéséhez hozzájáruló irodalmat és a nemzetért való cselekvést, bár ő is morális szempontok szerint magyarázza az életmű töredékességét. Gyulai abból vezeti le a szépiró elhallgatását, hogy „inkább epikai és satirai tehetség volt, a ki hosszabb művekhez vonzódik s eleme főleg a páthosz és gúny, vagy mindkettő vegyülete: a humor”, ilyen művekre pedig sokasodó közéleti teendői miatt nem maradt ideje: „Elnémította inkább erős öntudata annak, hogy körlményei miatt nem fejtheti ki tehetségét s egész szívvel, lélekkel nem élhet a költészetnek. [...] Maradjon inkább költői pályája nagy reményű kezdetnek, töredéknek...”<sup>16</sup>

Arany László 1873-ban felolvasott akadémiai székfoglaló értekezése, *A magyar politikai költészetről* a humor fogalmát az „irányzatos” irodalom kontextusában közvetlen összefüggésbe helyezte a nemzeti történelem eseményeivel. Az önismeret ugyanis egyfajta meghasonlás formájában jelentkezik a „kiegyezéses korszakokban” (a 18. és a 19. században egyaránt), amikor a költő bár nem lát más megoldást, dicsőíteni mégsem képes a kompromisszumot. „De a költői léleknek azon küszködő hangulatában, midőn benne a képzelet vágya és a józan ész ítélete egymással összeütközésbe jő, a meghasonlott kedély kiválóan fogékony a *humorra*, s a szárnyaszegett lelkesedés megteremti a politikai költészetnek egy másik nemét, a *satírárt*.”<sup>17</sup> Az 1867-es kiegyezés körüli hangulat „humora” sajátos viszonyba kerül a reformkori irodalomnak és az 1850-es éveknek a nemzet jövőjével kapcsolatos kételyeivel. Arany László szerint a reformkorban az irodalom sokkal inkább a politika után ballagott, mintsem élére állt volna a politikai

<sup>15</sup> Tovább árnyalják az irodalmilag értett elhallgatást mint az életmű és a *Déliabók* értelmezésének kulcsmozzanatát Németh G. Béla más, a *Déliabók*kal foglalkozó tanulmányai. A kiegyezés utáni magyar értelmiségi horizontokról (ideológiáról) írott tanulmányában már úgy látja, hogy Arany Lászlót nem a munka, hanem éppen annak lehetetlensége, kilátástalansága hallgattatja el irodalmilag: „Beöthy roppant hatékonyságának s Péterfy teljes hatástalanságának éppúgy itt [mármint abban, hogy a kiegyezés utáni értelmiség vállalta „a nemzeti jellem konzerválásának a nemzeti létharcra felkészítő feladatát” – idézve az előző bekezdésből – Z. K. Z.] lehet valahol az oka, mint Arany László teljes elhallgatásának is. [...] Láthatta az ellentmondást, föloldani azonban nem tudta; [...] inkább hallgatott” (NÉMETH G. Béla, *Létharc és nemzetiség* = Uő., *Létharc és nemzetiség*, Magvető, Budapest, 1976, 41. Vö. Uő., *Előszó*, 9–10.). A két idézet közti látszólagos ellentmondást talán képes áthidalni annak megfontolása, hogy Németh G. Béla felfogásában megváltozott irodalom és (filozófia-, társadalom)elmélet viszonya. A *Létharc és nemzetiség* már nem úgy tekint az irodalmi szövegre mint politikai tételek kifejezőjére, hanem – a sajátos történelmi helyzettel magyarázva – mint az „értelmiségi ideológia” ellentmondásainak megfogalmazójára (Uő., 36.). Az irodalom és az irodalomkritika itt olyan képességek birtokosa lesz, amelyek éppen a róluk való lemondás ellen szolgálnak érvként.

<sup>16</sup> GYULAI Pál, *Előszó* = ARANY László, *Költeményei*, Budapest, 1899, xvi–xx.

<sup>17</sup> ARANY, *A magyar politikai költészetről*, 135. (Kiemelés tőlem.)

mozgalmaknak (leszámítva Petőfit): az íróknak „nem volt igazi hitök a nemzet jövőjében”, „a kételkedő bizonytalanságtól nem bírtak menekülni”, „Kölcsey teljesen elmerül a kétségbeesésben”, „Vörösmarty Szózata [...] rendületlen hűségre buzdítja a nemzetet, de magának nincs rendületlen hite a jövőhöz”.<sup>18</sup> Mindezt egy kitérésben a költői fogékonyság és a konzervativizmus törvényszerű kapcsolatával magyarázza, mely „egyéni hajlam tusakodik a nemzeti érzelmekkel”.<sup>19</sup> A forradalom után „a bánaton és kétségbeesésen kívül ismét megszólal az a keserű humor, mely vagy önérzelmeit gúnyolja, vagy a végzettszerű lemondásban és magára erőltetett megnyugvásba akar elfásulni”,<sup>20</sup> a kiegyezés után pedig „ismétlődik a régi jelenség”. Vagyis a humor sokkal tágabb körű, mint a magyar történelem kiegyezési korszakai (legalábbis a 19. századi magyar irodalmat tekintve), hiszen az értekezés szerint a reformkor, a „rémkorszak” és a kiegyezés utáni időszak osztozik a nemzetért való felelősség és a nemzet jövőjét érintő kérdések kettősségében.

A magyar politikai költészetről záró fejtegetése szerint valami mégis alapvetően megváltozott: az addig a folytonos opposíció által némileg partikulárisított magyar (politikai) irodalom megszabadult legfőbb determináló tényezőjétől. „Nem egy kívülálló, többnyire terjeszkedő irányú s nem ritkán ellenséges főhatalom képviseli az államot szemközt a nemzettel, hanem maga a nemzet alkotja azt, akár jól, akár rosszul”.<sup>21</sup> Azt, hogy ez a változás milyen lehetőségeket kínál a magyar politikai költészetnek, nem vázolja fel, kérdéssel végezve az értekezést („ki merné előre jóslgatni?”). Ez a változás mindenesetre módosítja az addig a nemzetkarakterre is támaszkodó humor jelentőségét, s a *Déliabók* értelmezésére is kihat, amennyiben érvényesnek tartjuk a verses regény humoros megközelítését. Összevetve az értekezés (amely Németh G. Béla szerint részben a *Déliabók* belátásai nyomán született)<sup>22</sup> és a *Déliabók* zárlatát, az „isten veled” gesztusát értelmezhetjük a kiegyezéssel az egyéni cselekvés előtt megnyílt új utakra való utalásként. A tanulmányhoz hasonlóan azonban a *Déliabók* sem jelöl ki konkrét irányokat (a mű kezdetén kétségeit fejezi ki a fejlődés irányának

<sup>18</sup> Uo., 149.

<sup>19</sup> Uo., 150. „Sőt azt hiszem, hogy költői fogékonyság némi conservatismussal jár együtt [...] A költők nagyobb része merengő, contemplatív természet, mely a körülötte létező világban, társadalomban, emberekben vagy az elmúlt időkben keresi rokonszenve tárgyait; szereti a megállapodott viszonyokat, a családi életet, csendes gyönyörűségeket; ha baja van, dala által enyhül s kicsiny fészékét féltékenyen őrzi minden vihartól.”

<sup>20</sup> Uo., 153.

<sup>21</sup> Uo., 156.

<sup>22</sup> „Arany nagy műve, a *Déliabók hőse* (1872) után és nyomán (1873) öntötte végső formába székefoglalóját.” NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 80.

helyességét illetően), pusztán a Balázs életútján megismert önmegvalósítási formák elutasítása rajzolhat meg bizonyos lehetőségeket. *A magyar politikai költészetről* jelzi az addigi politikai irodalmat meghatározó normák megváltoztatásának szükségességét, ám nem határozza meg a korszerű cselekvés elveit, nem ír elő a nemzeti (politikai) irodalom számára követendő irányokat, így jelentése a *Déliabok*hoz hasonlóan nyitott marad.

A nyitottsággal összefüggésben kell kiemelni azt a szerepet, amelyet Arany László tanulmánya az irodalom politikai hatása tekintetében a közvetettségnek szán, különösen az elbeszélő forma tekintetében: „Az elbeszélő és színi költészet tehát még kevésbé szólhat egyenesen és objektíve a politikába, mint a líra. Tulajdonképpen csak elrejtett tendenciákban nyilatkozhatik, s a tendencia is csak annyira terjedhet, hogy az olvasó politikai felfogására bizonyos emóciók által befolyást gyakoroljon, oly formán, amint erkölcsi érzelmeiben emóciót kelt az erkölcsi igazságtétel.”<sup>23</sup> Az irodalom politikai-morális „irányzatosságát” a kiváltott hatásban (a politikum közvetítettségében) rögzítő felfogás részben magyarázatul szolgálhat a *Déliabok* erős kritikai jellege és a tézis kifejtésének elmaradása közti feszültségre, továbbá megteremtí a humoros ábrázolás lehetőségét.

Ha ebből a szempontból vetjük össze a *Déliabok*at és *A hunok harcát*, akkor látszólag a verses regény és az egyértelműen irányzatos mű ellentétét látjuk. Az 1874-es mű közvetlenül szólítja fel a nemzetet a cselekvésre:

A haragos mennykőt! – De bizony nem védett;  
El ne higgy valahogy ily mese-beszédet.  
Mi megóvott eddig, nem bűv-csuda volt az,  
Nem szellemi tábor s holmi privát isten,  
De erőd, de kardod, de hazaszerelmed,  
Mely vész idejében sutba nem űlt resten  
[...]  
Félre kishitűség: szégyen ki most retteg.  
Jön már az erős kor: szavak után tettek.<sup>24</sup>

Ugyanakkor a különös műfaj és az anakronisztikusnak tűnő beszédmód<sup>25</sup> mellett *A hunok harcában* használt metaforika, pontosabban a nemzeti történelem-

<sup>23</sup> ARANY, *A magyar politikai költészetéről*, 143.

<sup>24</sup> ARANY László, *A hunok harca* = Uő., *A déliabok hőse és egyéb művek*, 86. Tóth Ferenc, a kiadás szöveggondozója hívja fel a figyelmet arra, hogy legalábbis kétséges, vajon Arany László javításainak köszönhető-e az első és a (Gyulai-féle) második kiadás jelentős eltérései; mindenesetre a 20. századi kiadások a Gyulai-félét vették át. Uo., 239–240.

<sup>25</sup> Németh G. Béla egyenesen az *adhortáció* egyfajta „modern” formájaként sorolja be műfajilag. NÉMETH, *Előszó*, 64–65.

mel összefüggő metaforák kezelése is óvatosságra kell hogy intse az értelmezőt. A szöveg első felében pozitív (nemzetmentő) szereppel rendelkező metaforák (szellemi tábor, Csaba vezér, Hadak útja) jelentése a „De ez is múltban. Változik a küzdőtér” kezdetű szakasszal fokozatosan átalakul („Te pedig, oh magyar!... mennyi üres látszat! / Hol légvár, hol rémkép s mind csupa káprázat. / Délibábban úszol, csalfa vízű árban”), hogy végül a kérdésre – „Jön-e csuda ismét, védeni a hun fajt? / Mint eljőve egykor felhők országából / Fenn a Hadak-útján a szellemi tábor” – a fent idézett indulatos felszólítások válaszoljanak. Tovább árnyalja a képet Csaba vezér párhuzamos értelmű szerepeltetése a *Délibábok*ban (II., 17–18.) és a Kossuth *Iratairól* szóló írásban.<sup>26</sup> Tóth Ferenc is a *Délibábok* és *A hunok harca* azonosságait hangsúlyozza, amikor úgy fogalmaz, hogy a két mű egyaránt „a nemzeti mítosz tagadása.” A nemzeti mítosz érvénytelenné válásának állítása azonban nem feltétlenül azonos annak tagadásával: a *Délibábok* értelmezése és a humor fogalma felől közelítve a Tóth Ferenc által leírt kölcsönös érvénytelenítés jelenségéhez,<sup>27</sup> a tagadással egyenlő hangsúlyt kap Arany Lászlónál az irodalmi és történelmi hagyomány tudatosítására irányuló törekvés. Mindemellett alapvető különbség a két mű között, hogy a *Délibábok* a narrátor Balázshoz fűződő viszonya révén képes az olvasóra hatást gyakorolni (az olvasónak egyszerre válik feladatává az elbeszélő és a főhős nézőpontjai közti kapcsolat interpretációja és az allegorikus jelentés megértése), míg *A hunok harca* a nemzet feladatainak tézisszerű megfogalmazásával, közvetlen narrátori kinyilatkoztatása révén igyekszik hatást elérni.

Az irodalomtörténeti tudás mozgósításának tétje a humor fogalma kapcsán azoknak a kettősségeknek az értelmezése, amelyek a narrátor–főhős viszonyból, illetve ennek a viszonynak a nemzet fogalmával való kapcsolatából erednek. A politikai–morális (ön)kritikaként értett humor mint az önismeret eszköze összhangban van a nemzetkarakteri jegyként felfogott humorral. A nemzeti történelem során kialakult humoros karakter a közös hagyomány révén hitelesíti a nemzeti kérdések humoros megközelítését. Kölcsey Ferenc és Arany László felfogása között ebben a tekintetben az a különbség, hogy előbbi a magyar történelem egészéből vezeti le a magyar karakter humorosságát, míg Arany a kiegyezési kor-

<sup>26</sup> „Csaba vezér hadai óta soha szabadító hatalmat a magyar nép tömege nem várt annyi hittel, annyi bizalommal, oly csodaszzerű utakon, mint 1859–60-ban Kossuthor és emigráns társait. [...] az [az út] pedig, amelyen ő akart jönni, csak a vágyak és képzeletek országában volt építve, akárcsak a hadak útja.” ARANY, *A magyar emigráció mozgalmi*, 348–349.

<sup>27</sup> Tóth Ferenc szerint a *Délibábok* „éppen azzal, hogy újrameséli, furcsa játékot kezdeményez irracionális és racionális, hagyomány és modernitás között. Megkérdőjelezi, elbizonytalanítja az ellentétpár egyik tagja a másikat, de sem meg nem semmisítik egymást, sem egységbe nem kerülhetnek egymással.” TÓTH FERENC, *Irodalomfelfogás Arany László tanulmányaiban = A két Arany*, szerk. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2002, 173.

szakokhoz – Pragmatica sanctio, 1867-es kiegyezés – köti.<sup>28</sup> A nemzet–Balázs és a Balázs–narrátor kapcsolat megrajzolja a politikai–morális allegória értelmezésének terét, a nemzetkarakterológiai megjegyzések megerősítik a *Délibábok* jelentésének a magyar nemzet sorsával kapcsolatos tétjét, a narrátor humoros érintettsége (az „irány” közvetettsége a nemzet–narrátor viszonyban) pedig az olvasó döntésének fontosságát emeli ki a mű jelentésében. Azonban hangsúlyozni kell, hogy mindez nem az ironikus jelentés létrejöttének mintájára, nem a radikális összemérhetetlenség vagy eldönthetetlenség sémája alapján írható le, hanem éppen egyfajta organikus kapcsolat tételezésével. A narrátor és Balázs nézőpontjai ugyanazon nemzet által meghatározottként kerülnek bemutatásra, mint amelyhez a történet intencionált olvasói is tartoznak. A jelen tanulmány beszédpozíciójával is kiegészítve a narratív szerkezetet, a legkomplexebb értelemben úgy határozhatjuk meg a *Délibábok* jelentésének humorosságát a zárlatában összegzett kérdések tekintetében, hogy az értelmező–szöveg viszony visszatükrözi a narrátor–Balázs viszony kettősségét, azaz a kritikai igényből eredő távolság és a közös hagyományból fakadó korlátozottság kettősségét.

Ennek a kettős korlátozottságnak az értelmezéséhez, amennyiben nem akarjuk figyelmen kívül hagyni sem a közelmúlt irodalomtudományos fejleményeit, sem pedig a kérdéseinket szintén strukturáló magyar irodalomtörténeti hagyományt, vissza kell térni a narratív etikai megközelítéshez. A narrativitást az etikai értelmezés alapvető elemének tartó felfogások, elsősorban a fokalizációval kapcsolatos kérdések révén, arra is képesek lehetnek, hogy felhívják a figyelmet az irodalomtörténeti vizsgálódás etikai mozzanataira, hozzájárulva az irodalomtörténet-írás „önismeretéhez”. Vagyis képesek együttesen értelmezni a humoros jelentés etikai meghatározottságát és ironikusságát. Különösen fontos ez azokban az esetekben, amikor – a fenti kettős meghatározottság miatt – az értelmezés tárgya hangsúlyos módon egyúttal az irodalomtörténeti megszólalás feltétele is.

### *Narratív etika*

A humoros értelmezési hagyomány etikai vonatkozásai meghatározhatók az elbeszélőnek és a szerzőnek a nemzeti karakter autoritása alapján történő azonosításaként. Ez szavatolja az elbeszélő és a főhős viszonyának, ennek révén a szöveg jelentésének egyértelműségét. A 19. századi magyar irodalom „humoros” narratíváinak a jelentés etikumára érzékeny értelmezése ugyanakkor az előbbihez

<sup>28</sup> „...röpi végig a hír és balszerencse váltólag következett századain lelkedben, s látni fogod, mi fény és homály az, melyek nemzeti érzésünkben fájdalmas vegyülettel ölelkeznek. Ki nem látja, hogy ilyen vegyület nem szülhet mást, mint szentimentalizmust?” KÖLCSEY, I. m., 513.

képest „fordított” módon, az eseménysorból kiindulva is lehetséges. A *Déliabók* elbeszélője és főhőse közti viszonyoknak a műre adott válaszok (a hermeneutikai etika irodalomtörténeti aspektusai) felőli áttekintését követően az értelmezés visszatérhet a zárlat problémájához, immár a történetmondás etikuma felől közelítve ehhez a viszonyhoz.

A *Déliabók* negyedik énekének végén a narrátor egyszerre ad számot Balázs életének öncsaló mivoltáról és a történetmondás öncsaló karakteréről:

Hisz én is, ennyi tarka–barka rímmel  
Mért bíbelődtem, s pöngetém dalom?  
Miért merengtem egy mesén örömmel?  
Nem-é: mert azzal en-magam’ csalom.  
(IV., 90.)

A megelőző versszak az „öncsalás” révén összekapcsolja Balázs élettörténetét és a történetmondás aktusát:

Kinek reménye sánta, hite kétes,  
Jelene únott, jövője szűk körű,  
Multjába néz, szép emlékekkel palástol  
Bút, bajt – s vigaszt nyer egy kis öncsalástól...  
(IV., 89.)

Ennek a szakasznak az ad külön jelentőséget, hogy kontextusként szolgál a performatív funkcióval rendelkező utolsó szakaszhoz, amely szerint Balázs történetének elmondása volt az elbeszélő részéről az utolsó „andalgás”: „Isten veled nagy álmok mámora / Szép délibábok elfutó kora” (IV., 91.). Ha a zárlatot a szakítás, a leszámolás alakzataként értjük, akkor Balázs története egy kudarc példázata, amelyen túl kell (és az utolsó szakasz gesztusa alapján túl is lehet) lépni. Másrészt a zárlatban kimondott leszámolás nem feltétlenül azonosítható egy új korszak beköszöntével, nincs garancia a szövegben arra, hogy az új „magatartásmód” (a „poszt-balázsi nézőpont”, diszkurzus) létezik és megvalósítható; nincs garanciája annak, hogy a szakítás nem pusztán az öncsalás mechanizmusán belül elért „eredmény”.

Hiszen a mű nyitánya ugyan rögzíti, hogy „Az eszményt, azt nem érjük el sehol”, ám az ebből kifejtett evolúciós modellből („A nemzet élte egy nagy szerves élet, / [...] A tiszta szesz felszínre tör, kiválik”) az általános pusztulás lehetőségét következik („Vagy hátha minden egy chaoszba veszvén, / Elvész a nemzet és elvész az eszmény.”) (I., 4–6.). A főszereplő megítélését tekintve pedig azt

látjuk, hogy az elbeszélő a Hűbele Balázs-féle délibábkergetés folytathatatlanságának kinyilvánításával párhuzamosan veszteségről is beszámol: az indokolatlan reményekkel teli ifjúkort felváltó, a délibáboktól, öncsalástól, rajongástól megszabadult korszak egyúttal a mindenféle reménytől, hittől való megszabadulás koraként jelenik meg.<sup>29</sup> A narrátor a *Délibábok* lezárásaként átveszi Balázs nézőpontját („Azóta: nézi a világ folyását. –” IV., 82.), úgy beszél az egyéni boldogságnak a főhős előtörténetéhez mért lehetőségéről. De ennek szentenciózus, a bukkott főhős nézőpontja által ironizált kijelentései is leginkább tagadó formájúak: „Ne csüggj rajongva sem hazán se' népen [...] / Ne hidd hogy a föld pokol vagy éden, / Túlhit, túl-kétkedés egykint hazug” (IV., 87.). Nem határozható meg pontosan, hogy a fokalizáció főhőshöz kötött formája mikor vált vissza a kívülálló narrátor nézőpontjába; mindenesetre az „– És mégis boldog, százszor boldog az” kezdetű szakasztól (IV., 88.) egyértelműen újból a Balázstól megkülönböztetett elbeszélő nézőpontja érvényesül. Ennek az eldöntetlenségnek a fényében nem tekinthető mellékesnek a szerzői név hiánya: a Kisfaludy Társaság pályázatán nyertes mű szerzője nem fedi fel kilétét, s a *Délibábok* Arany László életében csak egyszer, a pályázaton szereplő jelígéjével („Szappanbuborék”) jelenik meg.

A zárlat jelentésének távlatot ad a nemzet karakterével és a nemzet jövőjével való kapcsolat. Az elbeszélő saját „ifjúi hit”-ének korszakát egyúttal a nemzet „remény-korának” nevezi:

A nemzetnek volt ez remény-kora:

[...]

S mert láttuk a célzt, már elérni hittük.

Elérni rögtön; mert folyvást, kitartón

Haladni célra nem természetünk

Számítani sem, se időben se térben,

Hanem: 'Hipp–hopp! Mint gondolat, gyerünk!'

Serény kitartás nincs a szittya vérben,

Lassú, kimért munkát nem tűrhetünk

(I., 8–9.)

<sup>29</sup> Tamás Attila itt Arany László és Gyulai Pál verses regényeit szembeállító mozzanatot lát: „míg Arany László tragikus kényszert lát a »kijózanulásban«, s nyíltan kimutatja, hogy ez az emberi értékek feladásával jár együtt, addig Romhányi alakja azt hivatott példázni, hogy a mélyebb emberi tartalom és a »realitások talaján mozgás« (ebben az esetben: a megalkuvás) szervesen összefügg egymással.” TAMÁS Attila, *A magyar verses regény és a műfaj néhány sajátosága*, ItK, 1965, 313.

Ennek a nemzetkarakteri jegynek a képviselőjeként jelenik meg és azonosítódik be a *Déliabok* főhőse: „Ezerszer elmondott tapasztalás / S példája hősom: Hübelé Balázs.” (I., 9.) A mű mint a nemzet lehetőségeivel foglalkozó allegória értelmezésének is kulcskérdése a narrátor és a főhős viszonyának meghatározása, s a szöveg jelentésének szempontjából a szokásosnál is nagyobb jelentőségű a zárlat interpretációja.<sup>30</sup>

A mű zárlatában a történetmondás és a megjelenítés/ábrázolás etikája összefonódik – éppen ez okozza Balázs és a narrátor értelmezésének kérdéseit. S a *Déliabok* jelentésének ebbe az etikai körébe tartozik a főhős–nemzet azonosítás és az önismereti tematika egy része is, hiszen Hübele Balázs történetében a magát a magyar nemzethez soroló olvasó saját nemzeti meghatározottságait, illetve az ezek által meghatározott kényszereket és lehetőségeket olvassa. Ebből fakad a főhős történetét meghatározó döntések egymáshoz való paradox viszonya. Hübele Balázs élettörténete során az újabb és újabb vágyak (értékek) mindig öncsalásként (déliabokként) lepleződtek le a valósággal összevetve. A kudarcok sorozata azonban az „így kellett történnie” elbeszélői viszonyulásba, a cselekmény logikájának elfogadásába torkollik: az elbeszélő részben azonosítja magát a főhőssel, éppen azért, hogy a vele megtörténtekeket szinte szükségszerűségként állítja be, a történelmi korszak és a nemzeti karakter által meghatározottként.

A *Déliabok* főhőse számára az értékek mindig egymást kizáró ellentétpárok egyik tagjaként jelennek meg, az értékek megvalósításának vágya pedig a vagy-vagy döntéseként. Amikor álmában egymást kizáró értékeként jelenik meg a dicsőség és a magánéleti boldogság (II., 6–11.), dacosan igyekszik elérni mindkettőt, ennek révén pedig csak még szélsőséesebben viselkedik (II., 22–23.). Besorozásakor is ennek a két értéknek az együttes elérésében bíz (,,Midőn győztes hadak között visszatér [...] Nyílt előttte minden pályatér, / S midőn Etelkét is keblére zárja, / Dicsőség és boldog szerelme várja.” – II., 54.), de Itáliában a világforradalmat látó „vérmes prophéta-szemmel” nem számol a politikai viszonyokkal (III., 22.). A szerelmi boldogság lehetőségét is elvesztve szembe fordul a tetteit addig meghatározó két értékkel („Eszmény-világban, ugymond, eddig éltem, / Ábránd után magam’ balgán törém / Szerelmi üdv, dicsőség, harczi érdem / Mosolyga rám s más ily csalóka rém;” – III., 65.) s „oekonom-szemmel néz a világra” (III., 68.). Ám hazatérve hiába igyekszik eltekinteni a kiegészítés kori magyar valóságtól, a vidéki, majd pest-budai csalódásai nyomán, szakítva a közügyekkel is, túlságosan is sötétnek látja ezt a valóságot („És lát – de sokkal többet látni képzel...” – IV., 51.), nemzethalált vizionál („S vihart, ve-

<sup>30</sup> E két elem fontosságára Somogyi Sándor kismonográfiája is felhívja a figyelmet, bár nem kapcsolja össze őket (lásd *A délibábok hőse befejező jelenetének problémái* című alfejezetet). SOMOGYI Sándor, *Arany László, Művelt Nép*, Budapest, 1956, 82–91.



szélyt Balázs mélyen tekintő / Képzelve által százsorozva lát; / Így vesz fajunk s helyén a hont elöntő / Jött-ment kalandorok vernek tanyát.” – IV., 53.).

Ugyanakkor az elbeszélő által intencionált cselekménysor alapján az először elsajátítandónak, majd meghaladandónak gondolt értékek nem kerülnek egymást kizáró viszonyba. Az egyes epizódokban elutasított-lefokozott értékek ugyanis egy másik epizódban mint a Balázs által követettek jelennek meg. Az első énekben az életet élvező jurátust felváltó embergyűlölő, az őt felváltó író, majd a második énekben a dicsőséget és a magánéleti boldogságot egyaránt áhító főhős ahelyett, hogy a megvalósítás révén megszilárdítaná értékbeli oppozícióit vagy valamiképpen szintetizálná ezeket az értékeket, a helyettesítés, lecserélés eljárását követi: az I. énekben először cinikus embergyűlölőként tetszeleg, majd drámaíróként az embereket figyeli a jellemek megalkotásához (így jut el Réfálvyékhoz is), a harmadik énekben a forradalmi gondolat híveként kárhozzatja az államépítésre koncentráló olaszokat, majd a negyedik énekben a nyugati közgazdasági elvek híveként hazatérő modernizálóként szembefordul a magyar elmaradottsággal.

Ha a narratív etika fogalmaival értelmezzük a *Déliabók* eseménysorának ezt a jellegzetességét, akkor a cselekmény fogalmának etikai-kritikai átértelmezéséhez kell fordulnunk. Geoffrey Galt Harpham szerint a cselekmény (*plot*) révén a narratívák olyan formai jellegű elvvel rendelkeznek, amely az eseménysor kezdetének „lehetőség” állapotát az „így kellett történnie” állapotává változtatják.<sup>31</sup> A cselekmény a mű struktúrájának elemeként létező események és az olvasói konstrukció eredményeként létrejövő történet/diszkurzus „között”, a narratíva jelentésének „köztes” pozíciójában működik. Innen ered etikai relevanciája: mivel azt a pozíciót jelöli, ahol még a szöveg elemei alapján, de már az olvasói közreműködés eredményeként születnek döntések a narratíva jelentéséről, így pozícióját értelmezve a narrativitás keretében felfogott etika képes lehet túllépni azokon a (természettudományos gondolkodás 19. századi térnyerése nyomán) megszilárdult bináris oppozíciókon, mindenekelőtt a tény-érték dichotómián, amelyek leértékelik az etikai gondolkodás szerepét. A „túllépés” ugyanakkor nem dialektikus szintetizálást jelent, hanem az ellentétpárok (tény és érték, imperativitás és relativitás) tagjainak az olvasás során történő „egymásra rétegződését” (*lamination*). A „rétegződések” mozgása a kölcsönös érvénytelenítés és ugyanakkor egymásra utalás váltakozásaként is megfogalmazható – ahogy Harpham fogalmaz, a jelentés éppen attól válik etikaivá, hogy a fogalompárok tagjai nem dichotomikusan, egymást kölcsönösen kizárva jelennek meg, hanem éppen különbözőségük, megkülönböztettségük révén függve egymástól.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Geoffrey Galt HARPHAM, *Shadows of Ethics*, Duke UP, Durham, 1999, 38–43.

<sup>32</sup> *Uo.*, 41.

Jól mutatja ezt két szövegszerű példa a *Délibábokból*. Az egyik a hermeneutikai etika szintjén interpretálható, s a nemzeti karakterre építő organikus értelmezéssel (mint pozitív megoldási lehetőséggel) függ össze. A negyedik énekben (IV., 27–31.) kerül sor a Balázst felnevelő nagybácsi névnapjának megünneplésére, a gyülekező Tisza-zugi nemesség képviselői közül pedig kitüntetett figyelmet kapnak a „Tiszánk mentének ős alakjai”. Ők „mentesek” azoktól a negatív tulajdonságoktól, amelyek a többi névnapra igyekvőt (a kiegyezés utáni vidéki nemességet) és részben magát Balázst is jellemzik: nem szenvednek a testi és a lelki betegségektől; nem hamarkodják el a döntéseket, de következetesek; kuruc módra hazafiak, de az adókat is becsületesen megfizetik:

És jöttek, ámbár lassabb kényelemmel  
 Tiszánk mentének ős alakjai,  
 Minőt az ember messze földre nem lel,  
 Erő, egészség prototypjai;  
 [...]
 Nem rest, de biz' nem is izeg-mozog,  
 Nem nyargal elv terén, csak úgy koczog.  
 [...]
 Panaszkodik: sok pót-adó nyakán van,  
 De megfizet ha nem kerülheti;  
 Izgágaság nincs a vér-alkatában,  
 Sociolog-ábránd sem kell neki.  
 (IV., 27., 28., 30.)

A magyarság „ős alakjainak” idézett jellemvonásai a „hűbeleséggel” szembeni magatartást képviselik a negyedik rész szövegkörnyezetében. A magyarságot általában modernizálni igyekvő Balázs ezzel a magyarságot fenntartó csoporttal is szembekerül, amikor nyugati mintára akarja szabni a gazdasági és a társadalmi életet. De itt nem Balázs öncsaló tevékenysége, hanem maga a modernizáció mechanizmusa kerül szembe a magyar karaktert megtestesítő típussal, ami a főhőst – legalábbis részben – mentesíti ugyan a felelősség alól, ám az öncsalást annál inkább szükségszerűnek állítja be.

Balázsnak az „ős alakokkal” való alapvető közösségére (és ennek révén reformáló dühének öncsaló voltára) utal az a közös nevező, amit a magyar(os) cigányzene jelent (IV., 31. és 37–38.). A Tisza-menti magyar nemes jellemzését a kuruckodás leírása zárja, ami a Horatius-idézet révén összefonódik a maradisággal, mindez pedig a magyar(os) zene nyomán fül káromkodásba:

S mikor fülébe sír egy régi nóta,  
 S előnti keblét titkos honfi-bú,  
 Úgy elkáromkodik a szent honért, –  
 Talán maga sem tudja, hogy miért.  
 (IV., 31.)

Ezzel párhuzamosan a névnapi ünnepséget a kívülálló szempontjából néző Balázs („Balásznak oly visszas most e mulatság” – IV., 35.), aki igyekszik modernizációs terveire összpontosítani („S borát csak úgy színleg érinti nyelvvel / Kérdéseikre sem felel sokat; / Elméje terhes újítási tervvel” – IV., 36.), a magyar(os) zene hallatán kis időre mintha feledné nyugatos eszményeit:

Hanem midőn zaj, lárma csendesülve,  
 Uralmat nyer hegedű, czimbalom,  
 S már hangszerével csaknem összenőve  
 Méláz el a cigány a bús dalon,  
 S szeszélye, kedve most dalt dalra szöve,  
 Zokogva sir húrján a fájdalom:  
 Balázs szívében is mélyebbre járt  
 E hang, mint bármilyen Hayden, Mozart.  
 (IV., 37.)

A következő szakaszban aztán Balázs tudatosítja magában, hogy ha átadná magát a zene hangulatának, akkor azzal megtagadná eszményeit és megcsálná önmagát („De nem felejt, hogy ki kell ragadni / Lelkét ez álomból, mely átkosan / – Bénítva tetterőt, bágyasztva testet – / A magyar jellemén, mint rozsdá, teped.” – IV., 38.). Ám az, hogy a névnapi ünnepségen részt vevők viselkedése Balázs nézőpontjából kerül megítélésre, leszűkíti a kijelentések érvényességét (hiszen azok alanya korántsem mentes az „álmodtól”), ahogy ez a *Déliabok* egészére is jellemző. A narrátor és Balázs nézőpontjainak különbözőségére itt sem reflektál az elbeszélő, így az „ős” magyarságot leíró összetett és az azzal való szakítást hirdető korlátozott nézőpontok közti összefüggés megteremtése az értelmzői döntés függvényévé válik.

A másik szövegszerű példa az első ének mottójának és az utolsó ének kezdő és záró szakaszainak tükröztetése. Az első ének mottója („lelkem... végignézett a kiállt úton újra”) Dante *Isteni színjátékából*, a Pokol első énekéből való. A megidézett sorok szövegkörnyezetét a poklon át a mennybe tartó utazás kezdete jelenti: a „sötétlő erdőn” keresztül a völgy mélyébe jutott utazó erőt és reményt merít az elé kerülő hegy és a felkelő nap látványából.

És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel,  
amint kiért lihegve, visszafordul,  
még egyszer a vad vízen nézni szélllyel:  
úgy lelkem, még remegve borzalomtul  
végignézett a kiállt úton újra,  
melyen még élve senkisémet jutott túl.<sup>33</sup>

Amennyiben a *Déliabok* egészére vonatkoznak a mottóul választott sorok, akkor a vállalkozás úttörő jellegét, a leszámolás gesztusát hangsúlyozzák. A tudatosítás, az önismeret útját járva (ha ez a pokolba való alászállással is jár) képesek vagyunk kilábalni saját hibás döntéseink, illetve az ezeket kiváltó vagy ezek következményeit elkendőző öncsalások „erdejéből”. Balázs történetének elbeszélése ezek szerint negatív példázat lenne. Az utolsó ének kezdő strófái ugyanakkor, bár éppen a tényekhez, a realitáshoz való alkalmazkodást hangsúlyozzák, metaforáik révén mégis a Dante-mottó fenti értelmezése ellenében hatnak:

Bejártam a Kárpát sok büszke bérczét: –  
Óh szép az út, nem fáraszt fölfele;  
Vágy edzi a feszülő izmok érczét,  
Csábitva új meg új tűn elé;  
Az arcz hevül, a szem sugárzva néz szét,  
Túl-hágva erdőn, mely körét szelé;  
[...]  
Hanem le! A fáradt test félve zökken  
Csukló inakra; léptünk ingatag:  
Szemünk a mélybe lát és visszahökken,  
Az út sikamlós, nyirkos, omlatag  
(IV., 1., 2.)

Kettős ironia jellemzi ezeket a sorokat. Egyrészt a „völgyi nyughelyt” mutatva be célként éppen a Dante-mottónak a történetmondás etikumát meghatározó jellemzőjét (a korábbi énnel való leszámolás kiindulását, a „setét hegyalj” szerepét) fordítják ki. Az *Isteni színjáték*ban az út célja a felemelkedés, ez pedig csak a Pokolba való alászállás révén, kerülővel valósítható meg. Ugyanakkor azt az allegorikus jelentést, amely szerint a *Déliabok*ban leírt alászállás a tények valóságához való közelítés, az teszi ironikussá, hogy Baláznak a „lenti” Alföldön elvégezendő (és megint kudarccal végződő) munkáját vezeti be, az ironikusságot

<sup>33</sup> DANTE, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 79. (Pokol, I., 22–27.)

intertextuálisan is erősítve: „De – »mit nekünk ti zordon Kárpát!« Ne járjuk / Kopár követ. Gyerünk alföldre le. – / Ihol, Balázst is éppen ott találjuk, / Nem harczy kedvvel, más tervvel tele” (IV., 4.).

A térbeli és időbeli allegorizációk e tükröztető sajátossága olyan strukturális tényezőt képez, amely döntően befolyásolja a *Déliabók* morális-politikai értelmezhetőségét. A példázatos jelentést támogató narrátori reflexiók alapján létrehozható jelentéshez egy ironikust társít a tükrözésnek (reflexiónak), az átkontextualizálásnak a *Déliabók* egészét is jellemző mechanizmusa. A *Déliabók* cselekményének megalkotása a narrátor és a főhős közti viszony értelmezésébe torkollik: amennyiben a Dante-mottóban az elbeszélőnek a főhős élettörténetét eltávolító és értelmező gesztusát látjuk, akkor újból felmerülnek a *Déliabók* zárlatának jelentésére és jelentőségére vonatkozó kérdések. Hiszen míg Dante beszélője borzalmakkal teli útra tekint vissza, melyet még senki nem élt túl, addig Arany László művének narrátora örömteli merengésként, jóleső öncsalásként írja le a Balázs életútjára történő visszatekintést. A múlthoz való kétféle viszonyulást, amelyek keretbe foglalják a *Déliabók* eseményeit, olyan cselekmény köti össze, amely nem engedi meg, hogy az értelmezés kizárólagosan az egyik megközelítés mellett döntsön.

Az ellentétpárok Hűbele Balázs történetében fejlődésregény helyett megoldás nélküli, de a feloldás szükségszerűségét állító humoros narratívává oldódnak. A történetmondás és a reprezentáció etikai kérdései nem kapnak a hermeneutikai etika szintjén megoldást: Hűbele Balázs története nem értékek, hanem „mérték, súly-egyen” nélküli (III., 76.), ezért jelentése nem képes az olvasói aktivitástól is függő, így túlságosan relatív cselekmény szintjéről a morálisan megbízható példázat szintjére kerülni. A példázatosság–allegorikusság igényének és beteljesíthetlenségének együttállása teszi kulcsfontosságúvá a humor fogalmát, amelynek retorikai-poétikai és ideológiai-politikai (a nemzeti hagyományra való reflexió révén lehetséges „kiengesztelő” program) oldalai egyszerre igénylik a történeti és a poétikai vizsgálódást. A *Déliabók* ebben az értelemben vett „humorosságának” értelmezése lehetővé teszi a 19. századi magyar irodalom erősen etikai hangoltságú hagyománytörténetének a jelen horizontján való történeti értelmezését. Arany László szövege azáltal válik jelentős művé, hogy értelmezése kikerül a verses regény műfaji kategóriáinak (és az esztétik történeti megközelítés kvázi-filozófiai fogalmainak) köréből, s immár arra az olvasói döntéseket egyszerre kikényszerítő és relativizáló narratív logikára irányul, amelynek részét képezik a műfaj-, eszme-, politika- és egyéb történetek.

## Magyar dráma és színház a 20. században\*

*Szándékosan figyelmen kívül hagyunk mindent, ami irodalom: szempontunkból ugyanis az abszolút művészietlen színdarab [...] fontosabb a világirodalom legmesteribb drámájánál.*

(Max Hermann, 1914)

*A dráma, mely a színjátszásból született, kezébe ragadta ugyan a hegemoniát egy időre a színjátszás többi eleme felett, de valójában csak eszköze és nem célja a színésznek. [...] A színészi produkció és a szöveg irodalmi értéke – két különböző értékűsík.*

(Németh Antal, 1929)<sup>1</sup>

Az európai tudománytörténet egyik legfiatalabb és legdinamikusabban fejlődő diszciplínája, a színháztudomány elméleti, történeti és analitikus szemszögből kísérli meg definiálni a színházi esemény mibenlétét és az előadást tekintő vizsgálata csaknem kizárólagos tárgyának. Az 1920-as évek egyik olyan színháztörténésze, aki a dráma írott volta és a színházi esemény *élettelisége* (*liveness*) közötti viszonnal foglalkozik, hogy teatralitás és irodalmiság eltérő medialitására irányítsa hallgatói figyelmét, Magyarországon él. Németh Antal (berlini kollégájával, Max Hermannal együtt) elsőként hangsúlyozza a nézői befogadás és a színészi megtestesítés egy- és jelenidejűségét, ami egyfelől sürgeti a 20. század színháztörténeti (valójában *drámaszövegekkel* foglalkozó) kutatásainak elméleti és mód-

\* Jelen tanulmány egy német olvasóközönség számára készülő kézikönyv dráma- és színháztörténeti fejezetének magyar nyelvű változata. A koncepcióhoz lásd JÁKFAI Magdolna, *Színháztörténet a XX. században* = *Magyar Kódex. A magyar művelődéstörténet évszázadai*, VI., szerk. SZENTPÉTERI József, Kossuth, Budapest, 2001, 251–269.; GAJDO Tamás, *A magyar színjátszás történetének vázlata* = *Képes színháztörténet*, Magyar Könyvklub, Budapest, 1999, 537–549. A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával jött létre.

<sup>1</sup> MAX HERMANN, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914). Idézi: Guido Hiss, *Zur Aufführungsanalyse* = *Theaterwissenschaft heute*, szerk. Renate MÖHRMANN, Dietrich Reimer, Berlin, 1999, 65.; NÉMETH Antal, *A színjátszás esztétikájának vázlata* = *Új színház*, szerk. KOLTAI Tamás, Múzsák, Budapest, 1988, 179.

szertani reflexióját, másfelől érzékenyen reagál azokra az antropológiai tapasztalatokra, amelyek radikálisan megváltoztatták a „technikai sokszorosíthatóság korában” élő európai ember önértelmezését és önérzékelését.<sup>2</sup> Max Hermann 1923-ban a színházi avantgárd olyan személyiségeivel együtt hozza létre Európa első színháztudományi tanszékét, mint Leopold Jessner és Max Reinhardt.<sup>3</sup> A debreceni egyetem magántanárának és a Nemzeti Színház igazgatójának viszont csak unokája érhetne volna meg az első és mindmáig egyetlen magyarországi tanszék alapítását, amelyre csak 1994-ben került sor<sup>4</sup>.

Mi az oka annak, hogy Berlinben a húszas évek, Magyarországon viszont csak a kilencvenes évek elején alakulhatott ki olyan általános szemléletmód, amely az egyetemi oktatás, a művészképzés és a színházi gyakorlat terén is reflexió tárgyává tette a színházi, az irodalmi és a kulturális aktivitás kapcsolatát? Milyen hatástörténeti folyamatok magyarázzák azt a tényt, hogy hazánkban csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsaként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes és nem teleologikus jelhasználatot? Hogyan válhat a kortárs európai rendezői színház újszerű törekvéseinek alkotóan befogadó közegévé egy olyan színházi hagyomány, amelynek önértelmezését mindmáig meghatározza az a vélt vagy valós tény, mely szerint „természetesnek tartottuk, hogy kívül vagyunk az európai áramkörön”?<sup>5</sup> A 20. század magyar színház- és drámatörténete ezekre a kérdésekre adhat választ.

\* \* \*

A kortárs európai színháztörténet-írás a színházi alkotás és befogadás pluralizálódásának következményeként írja le a színháznézés és drámaolvasás modernitásbeli horizontjainak szerkezetét. A századfordulón kialakuló ún. rendezői színház ugyanis egyfelől a színházi törekvések heterogenitásának, a játéknyelvek divergenciájának erejével, másfelől a művészi kísérletezéstől elválaszthatatlan cu-

<sup>2</sup> Vö. *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Francke, Tübingen–Basel, 1995, 1–15.

<sup>3</sup> Julius Bab, Maximilian Harden, Leopold Jessner és Max Reinhardt támogatásával Julius Petersen és Max Hermann 1923. november 10-én alapították a berlini Humboldt Egyetemen. A tanszék alapításának elméleti háttéréről és a színháztudomány történetében játszott szerepéről lásd Erika FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft = Theatertheorie*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE – Doris KOLESCH – Matthias WARSTATT, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, 351–358.

<sup>4</sup> Vö. *Literatura* 2007/4.

<sup>5</sup> FÖLDES Anna, *Színházi horizontunk kitágításáért. Beszélgetés Kazimír Károllyal = A rendezőé a szó. Tizennégy beszélgetés a színházról*, szerk. FÖLDES Anna, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974, oldalszám nélkül.

*riositas*-jellegű (Jauß) nézői élmény hagyománnyá válásával lépte át a klasszikus modernség horizontját, és teremtette meg a posztmodern (posztdramatikus) paradigmaváltás kontextusát.<sup>6</sup>

E sokféleség szempontjából kulcsfontosságú a 19. század első világszínházi fesztiválja: a Meininger Hoftheater vendéjáték-sorozata. 1874 és 1890 között Európa harmincnyolc nagyvárosa csodálhatta meg, ahogy a napsütötte Forum Romanum régészeti pontossággal rekonstruált másán vonul be Julius Caesar, megrökönyödve tapasztalhatta, hogy Marcus Antonius nem a közönség, hanem az őt körülvevő és folyamatosan kiabáló tömeg felé fordulva mondja el a híres gyászbeszédet, és először hallhatta a *Macbeth* „obszcén” kapusjelenetét vagy a *Képzelt beteg* „erkölcstelen” ríposztjait.<sup>7</sup> De vajon hogyan értelmezhetjük azt a tényt, hogy a szász-meiningeni herceg az alábbi mondattal indokolta a sikersorozat hirtelen végét: „Amit a német színháznak meg kellett tanulnia, azt megtanulta”?<sup>8</sup>

A „műhűség” eszményének szolgálatába állított történelmi realizmus a korabeli színház meghatározó egyéniségei számára nem a korszerű színház iskola-példájává, hanem (hol pozitív, hol negatív) elrugaszkodási ponttá vált. Az „eredeti” (azaz a korábbi színházi átdolgozástól mentes) szöveggönyvek használata, a szituációk és a jellemek realisztikus elemzése és a (tömegmozgatók által meghatározott) scenográfia ugyanis először szembesítették a nézőket a (klasszikus) dramatikus szöveg színrevitelének, a színészi test és a színpadi tér viszonyának és a társulati működéshez szükséges művészi autoritásnak a problémájával.<sup>9</sup>

A díszlettervezői, rendezői és intendánsi feladatkörön egyaránt „uralkodó” II. György az egységes műalkotás eszményének színpadi megvalósításával adott választ a színházi alkotás és befogadás máig releváns alapkérdéseire. A történelmi realizmus játéknnyelve pedig egyértelműen hozzájárult a polgári illúziószínház paradigmájának megerősödéséhez és a modernitás első nézői horizontjának kialakulásához.<sup>10</sup> E válasz tartalmánál azonban sokkal fontosabb volt a válaszáadás lehetőségének és kötelességének felismerése. Annak a hozzáállásnak a demonst-

<sup>6</sup> Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. A klasszikus modern, avantgárd, késő modern és posztmodern horizont, illetve a színházi realizmus, a színházi avantgárd, a neoavantgárd és a posztdramatikus diszkurzus viszonyához lásd Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

<sup>7</sup> Vagyis nem azok a szöveggönyvek kerültek színre, amelyek a klasszikus daraboknak a vezető színészek nagyságához szabott átdolgozásait tartalmazták, és Schiller *Haramiákjából* például olyan művet csináltak, amelyben ugyanaz a színész játszotta Karl és Franz Moor szerepét. Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, Tübingen–Basel, 1993, 217–236.

<sup>8</sup> Max GRUBE, *Geschichte der Meininger*, Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin–Stuttgart, 1926, 114.

<sup>9</sup> Vö. KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 13–31.

<sup>10</sup> Vö. Ann Marie KOLLER, *The Theatre Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford UP, Stanford, 1984.



rálása, hogy a „stage-manager” csak akkor válik rendezővé (az előadás pedig „olvasható” rendezéssé), ha állást foglal a dráma multimediális színházi szöveggé transzformálását (a színészi test élő és a papír, illetve a színpadkép holt anyagának viszonyát) és a modell-néző mibenlétét (vagyis a *mise en scène* esztétikai státusát) illetően. És mivel ez az állásfoglalás egyet jelent a teatralitás valamennyi dimenziójának (ön)tudatos reflexiójával és a mindenkori színházolvasói szokásrendek megkérdőjelezhetőségével, a meiningenizmus hatástörténete a határátlépés szükséges és elégséges előfeltételeinek meglétére irányítja a figyelmet.

A 19. század vége a magyar színháztörténetnek az a korszaka, amikor – az országot harminc igazgatói engedéllyel rendelkező színikerületre osztó rendszer megszervezése és a színházépítési konjunktúra eredményeképpen – létrejön a hivatásos színjátszás állandó kőépületekhez és nemzeti nyelvhez kötött formája. Amikor a néző még büszke arra, hogy kőszínházban ül és ott nemcsak német, hanem magyar szót is hall, amikor először történik intézményes kísérlet a vándortársulatok (végül csak az 1939-ben bevezetett *stagione*-rendszerrel megvalósuló) letelepítésére, amikor a Nemzeti Színháznak még szórakoztató és zenés műfajokat is kell játszania, és amikor az üzleti siker, a kultúrpolitika és a művészszínházi elképzelések kölcsönhatásában kialakul az immár világvárossá váló Budapest színházi térképe. Vagyis a magyar színházkultúra akkor találkozik a nézői szokásrendek sokféleségének és megváltoztathatóságának lehetőségével, amikor először van intézményes keretek között lehetősége a művelt polgár színházának megteremtésére. Annak az átfogó reformnak a megvalósítására, amelyet német nyelvterületen a Harlekinok és Hanswurstok szimbolikus elüldözése (1737), a polgári szomorújáték műfajának sikere (1755), az első „Színészakadémia” alapítása (1753), illetve a *Hamburgi Dramaturgia* indítása (1767) kezdeményezett, és amely az udvari és nemzeti színházak nézőterén valósult meg.

A meiningeniek többször játszottak Bécsben és Budapesten, a *Julius Caesart* 1875-ben láthatta az Osztrák–Magyar Monarchia színházszerető közönsége. Paulay Ede ráadásul személyes kapcsolatban is volt a „Theaterherzog” munkatársával, Ludwig Chroneggkel. A Nemzeti Színház igazgatójaként (1878–1894) *Az ember tragédiájában* például minden színhez külön díszletet terveztetett, a *Bánk bán* jelmezeinek korhűsége vitán felül állt, a *Csongor és Tünde* sorait pedig magyar népviseletben szavalták. A színpad irodalomtörténeti panorámává, illetve élő mesekönyvvé változik, ami a klasszikusok színrevitelének „műhűségét” tematizáló viták helyett olyan stabil kánont teremt, amely egy fél évszázadon át alig változik. Ennek egyik legfőbb (és tradícióképző) oka lehetett, hogy Paulay kétségtelenül és szokatlanul igényes, fegyelmezett munkája sem tudott változtatni azon a síró-éneklő iskolán alapuló játéktíluson, amit a budapesti német színházak a 18. század végétől közvetítettek, a Színészeti Tanoda pedig az 1930-as

Hevesi Sándor-féle reformig konzervált. A Heinrich Laube- és Franz von Dingelstedt-féle Burgtheater akadémiizmusának hatását mutató deklamálás ráadásul a „kothornuszos” jelzővel párosult, amely egy szónoki-patetikus, egyenmű érzelmekeket és szenvedélyeket kifejező pózokból felépülő (és a színpadról a Tanodába távozó Szacsвай Imre révén 1915-ben még oktatott) mozgáskódra utalt. Vagyis ahhoz, hogy a meiningenizmus hazánkban is betölthesse heurisztikai szerepét, az Osztrák–Magyar Monarchia egyetlen államilag szubvencionált és magyar nyelvű prózai színházának a 19. és 20. század fordulóján egyszerre kellett volna (i) megvalósítania a színház irodalmiasításával egyenértékű Gottsched–Neuberrin–Lessing-féle nézői ízlésreformot, (ii) korszerűsítienie a koraromantikus játékmódot, (iii) mindezt a rendezői színház jegyében reflexió tárgyává tenni, és nem utolsó sorban (iv) hozzájárulni a nemzeti identitás, a nemzeti kultúra ápolásához.

A feladat összetettségét pontosan jelzi egy, a meiningenieknél nem kisebb sikerű vendégjáték-sorozat. Az a közönség, amely tapsviharral jutalmazta a Caesar meggyilkolására élénken reagáló színészek több száz fős csoportjának játékát, rajongva lelkesedett a kor olyan kultivált színészeiért, mint Tommaso Salvini, Sarah Bernhardt, Eleonra Duse és Ernesto Rossi. Azokért a sztárokért, akik számára sem a kanonizálódott színészi megoldások kritikája, sem a szerepértelmezés munkája nem okozott problémát. Akik a színpadon estéről estére azt csináltak a testükkel, az arcukkal és a hangjukkal, amit akartak. Akik viszont sohasem tudtak volna társulati tagként olyan hierarchia alkotórészekévé válni, amelynek a csúcán nem a (színészóriás) „nagy személyisége”, hanem a (rendező) koncepciója áll. És ezért nem véletlen, hogy André Antoine és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij ugyanúgy fenntartás nélkül elismerték a társulati-elv meiningeniek által demonstrált jelentőségét, mint ahogy proklamálta más vonatkozásban Adolphe Appia és Edward Gordon Craig, illetve tekintette magától értetődőnek Max Reinhardt, Leopold Jessner, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Vszevolod Mejerhold és Jacques Copeau.<sup>11</sup>

Hazánkban viszont „a modernizmus elsősorban a színpadi beszéd stílusában csinált forradalmat.”<sup>12</sup> A „nemzetis” színészi játék „idealista” stílusa a jezsuita iskolai színjátás és a weimari klasszika színházesztétikájától eredeztethető. Tradicionálisan ellentétbe szokták állítani azzal a „realista” stílussal, amelynek története a szenvedélyek descartes-i nyelvvel kezdődik és a sztanyiszlavszkiji „Rendszer” oktatásának máig eleven hagyományával fejeződik be. És tagadhatatlan,

<sup>11</sup> Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Innovatív törekvések az európai színházban = Magyar Színháztörténet 1920–1949*, szerk. BÉCSY Tamás – SZÉKELY György – GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, é. n., 15–72.

<sup>12</sup> FERENCZI Frigyes, *Színház és rendezés*, Budapest, 1910, 11.

hogy Goethe 1789-es és Peter Stein 2007-es *Wallenstein*-rendezése nagyon eltérően viszonyul Schiller azon (idealista) téziséhez, mely szerint „alakjaim többé-kevésbé eszményi álarcok, és nem tulajdonképpeni egyéniségek”.<sup>13</sup> Ugyanakkor az is tény, hogy Goethének és Sztanyiszlavszkijnak a színészi munkáról vallott felfogása abból a szempontból közös nevezőre hozható, hogy egyaránt megkövetelik a színészi test tökéletes szemiotizálását – azt, hogy az élő organizmus a nézés során jelentéssel bíró egységgé: szereppé váljon.<sup>14</sup>

Ezt a folyamatot köztudottan két tényező képes befolyásolni: a módszeres színészképzés és a műsorpolitika. Az előbbi fontosságára Sztanyiszlavszkij és Brecht hívta fel a figyelmet a 20. század első felében. Az utóbbi jelentőségére viszont ismét a „Theaterherzog”, aki német színpadon először maszkírozta groteszken csúfra Kunigundát, először játszotta el a *Homburg hercege* I/1. jelenetét, és először nem húzta ki a III. felvonásból a porosz tiszt halálfélelmére utaló sorokat. Ez a döntés viszont a (szöveg- és szerep)értés olyan rendezői segítségre szoruló aktusaként definiálta a színészi munkát, amely nemcsak „egy, a rövidített változaténál sokkal nagyobb intelligenciát, több időt és erőt”,<sup>15</sup> hanem „a darabokban megjelenő jellemek és szerepek alapos és pontos vizsgálatát” igényli.<sup>16</sup> És ha a közönség véleménye szerint az egyik meiningeni előadáson beugró sztárnak, Emmerich Robertnek „nem lehetett elhinni, hogy Homburg hercege áll előttünk: csak az őt ábrázoló virtuózt láttuk”, akkor ez azt jelenti, hogy a német néző (jelesül Max Rémy színházi kritikus) 1878-ban már viszonylag pontos distinkciót tud tenni a dramatikus alak életszerű „viszonyrendszereit” árnyaltan ábrázoló és a megszokott kliséit bravúrosan alkalmazó színész között.<sup>17</sup> Ami pedig azt igazolja, hogy elváráshorizontjába beépültek a polgári illúziószínház paradigmájának vezérelvei, melyek szerint: „(i) A színháznak a valóság illúzióját kell keltenie. (ii) A polgári individuum lelki állapotai és lélektani folyamatai alkotják a színész művészetének tárgyát. (iii) A test természeténél fogva képes és alkalmas a lélek tökéletes kifejezésére.”<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Friedrich SCHILLER, *Levél Goethének*, 1797. április 4., ford. RAÁB György = GOETHE és SCHILLER levelezése, szerk. HALÁSZ Előd, Aurora, Budapest, 1963, 142.

<sup>14</sup> A színészi test-szöveg fogalmához lásd Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, I., Narr, Tübingen, 1988, 31–132.

<sup>15</sup> Wilhelm OECHELHÄUSER, *Die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen = Shakespeare-Jahrbuch* (3.), 1868, 394.

<sup>16</sup> Heinz KINDERMANN, *Conrad Ekhs Schauspieler-Akademie*, Rohrer, Wien, 1956, 32.

<sup>17</sup> Nassauische Zeitung 18. 05. 1878. Idézi Thomas HAHM, *Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters im Urteil der Zeitgenossen unter besonderer Berücksichtigung der Gastspiele in Berlin und Wien*, Phil. Diss., Köln, 1970, 139.

<sup>18</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, II., *Vom „künstlichen” zum „natürlichen” Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Narr, Tübingen, 1989, 182–183.

A hazai színházkultúrát viszont egész más természetű (ugyanakkor a jelzett szempontból tünetértékű) problémák foglalkoztatják. Az ország első művész-színházát létrehozó és tíz évig a Nemzeti Színházat igazgató Hevesi Sándort 1930-ban a képviselőház akadályozza meg, hogy a pontos alakértelmezés érdekében dramaturgiai változásokat eszközöljön a *Bánk bán*on. Max Reinhardt egykori asszisztense, Bárdos Artúr 1905-ben azon háborog, hogy egy színház művészi teljesítményétől függetlenül csak azért részesül állami támogatásban, mert magyar nyelven játszik.<sup>19</sup> A (nemzet) színházát bizonyos fokig kulturális modellnek tekintő Németh László pedig 1940-ben (is) úgy érzi, hogy „színpadi kultúránk csak azért nem emelkedhet szökésszerűen, mert színészetünk képtelen az emelkedésre”.<sup>20</sup> Ennek tükrében nem lehet csodálkozni azon, hogy a két világháború közötti magyar színház valamennyi meghatározó egyénisége egyetértett a színészszerzés és a darabválasztás pedagógiai jelentőségében.

A korszerű rendezői színház létrehozására hazánkban két úton: struktúrán kívüli és belül tettek kísérleteket. Már-már szimbolikus értékkel bír, hogy a színházi forradalom nyitányát egy máig működő kőszínház felépítése (1896) és egy mindössze négy évig életképes művészszínházi egyesület létrehozása (1904) jelentette. A Vígyszínház azon kulturális intézmények közé tartozott, amelyek kizárólag üzleti alapon működtek, s így műsorpolitikáját és játékmódját egyetlen tényező: a bevételt garantáló közönségsiker határozta meg. Következésképp már önmagában az jelentőséggel bírt, hogy elnevezésével szimbolikusan is lezárult a Nemzeti Színház profiltisztítása.<sup>21</sup> Az a tény viszont, hogy a korszak legjelentősebb színházcsinálói és drámaírói (!) számára nem az ország első – a Magyar Tudományos Akadémia díjnyertes pályaműveivel küzdő – irodalmi színháza, hanem az ún. „vígyszínházi stílus” vált használhatóvá, a dikció forradalma kapcsán mondottakra vezethető vissza, és a bulvárnaturalizmus színháztörténeti szerepére irányítja a figyelmet.

Bár a legbiztosabb üzleti bevételt a Körúton is a *Tatárjárás* című Kálmán Imre-operett garantálta, a Ditrői Mór, majd Jób Dániel vezette színház (a hazai háziszervezők mellett) elsősorban Bernstein, Bisson, Feydau és Pailleron Európa-szerte sikeres műveit játszotta. Vagyis azokat a francia és angol tézisdramákat és társalgási színműveket, amelyeket annak idején Paulay Ede is előszeretettel tűzött a Nemzeti Színház műsorára. Ennek a repertoárnak (és az évi százötven külföldi vendégjáték befogadásának) a pedagógiai jelentőségét akkor értjük meg,

<sup>19</sup> Vö. BÁRDOS Artúr, *A nemzet napszámosai*, Jövendő 1905/29., 42–43.

<sup>20</sup> NÉMETH László, *Darabok és színészek* = Uő., *Két nemzedék. Tanulmányok*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi, 1970, 594.

<sup>21</sup> A népszínművek játszását a *Népszínház* (1875), az operákét az *Operaház* (1884), a bulvárdarabokét a *Vígyszínház* (1896) vállalta fel.

ha a Boulevard de Crime kisszínházaiban kezdődő színészi forradalom horizontjából olvassuk a színház egyik sztárjának, Hegedűs Gyulának a sorait: „Évente legalább ötször estem bele valami fürdőkádba [...], néhányszor kabát nélkül fogott el a rendőrség, és nem kevesebbszer menekültem a rajtacsípetés elől női ruhában”.<sup>22</sup> A polgári szalon illúzióját keltő dobozdíszletben zajló bulvárnaturalizmus ugyanis arra kényszerítette a deklamáló „kothornuszos” színészt, hogy ha a kezdő kóristát nem is, de (mintegy a meiningeni úton tett első lépésként) legalább a használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott rekvizitumokat (levélpapír, konyakospohár, franciaágy) „társulati tagnak” tekintse. Ráadásul Ditrói Mór az államilag szubvencionált Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatójaként nemcsak irodalmilag igényes, de szerepértelmezés szempontjából is kihívást jelentő drámák (többek között Ibsen *Kísértetek*ének és Madách *Férfi és nőjének*) színrevitele során tanította meg a Vígszínház későbbi tagjait „hadarni, decens pikantériákat mondani”.<sup>23</sup> És miközben „versenyt rohantak a száguldó cselekménnyel”, szép lassan elfogadták, hogy „a színház művészete [...] többféle mesterségből tevődik össze: színjátszás, díszlet- és jelmeztervezés, világítás, díszletépítés, éneklés, táncolás stb.”,<sup>24</sup> és hogy adott esetben egy mellékszereplő alakítása is magára irányíthatja a nézők figyelmét.<sup>25</sup>

Ignotus „magyar sztanyiszlavszkinak” nevezte a Vígszínház első igazgatóját.<sup>26</sup> És kétségtelenül Ditrói Mór indította el azt a reformot, amelynek köszönhetően Magyarországon is kialakult a modernitás első nézői horizontja. A professzionális szalonnaturalizmustól azonban hosszú út vezetett a hatvanas-hetvenes évek Nemzeti Színházáig, Vígszínházáig és Madách Színházáig, amelyekben Gellért Endre, Marton Endre, Várkonyi Zoltán, Horvai István rendezéseiben tényleg megvalósult, sőt olyannyira megerősödött a lélektani realizmus, hogy a nyolcvanas és kilencvenes évek Katona József Színházában Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezései révén világszínvonalúvá – és a posztdramatikus horizont negatív elrugaszkodási pontjává – válhatott. És ez az út jelöli ki a hazai színészképzés és a modernitás magyar drámairodalmának koordinátáit is.

<sup>22</sup> HEGEDŰS Gyula, *Emlékezések*, Budapest, 1921, 67.

<sup>23</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 206.

<sup>24</sup> Edward Gordon CRAIG, *A színház művészete = A színház ma*, szerk. LENGYEL György, Gondolat, Budapest, 1970, 108.

<sup>25</sup> „Az udvaronccal együtt sírtak a nézők, vele sírtam én is, mivel teljes egészében a rendező ötlete teremtette meg a különleges hangulatot, és világosan kifejezte a pillanat lényegét.” Konstantin S. STANISLAVSKIJ, *Die Meininger. 1890–1924* = John OSBORNE, *Die Meiniger. Texte zur Rezeption*, Niemeyer, München–Tübingen, 1980, 164.

<sup>26</sup> IGNOTUS, *Végzet* = MÉSZÖLY Tibor, *Színház a század küszöbén*, Múzsák, Budapest, é. n., 70.

A polgári nyilvánosságot reprezentáló Vígszínházban politikai tényezők nem befolyásolták a darabválasztást. Az 1920-tól amerikai tőkéből működő üzemnek azonban talpon kellett maradnia az egyre erősödő üzleti versenyben, ami csak a jelzett keretek között kínált nagyon korlátozott lehetőséget a nézői ízlés csiszolására – az elváráshorizont programszerű átlépését pedig eleve lehetetlenné tette. Ezért is tünetértékű, hogy ezt a színházat egy olyan rendező neve fémjelzi, aki nagyon határozott koncepció szerint vitte színre saját műveit. Molnár Ferenc drámaíróként két szempontból vét az ún. jól megcsinált színdarab dramaturgiai szabályai ellen. Egyfelől a kedélyes apa és a táncos-komikus szerepköréből gyúrja össze intrikusait, akik modern lélektani eszközökkel jó (!) célra irányuló cselet hajtanak végre. Másfelől a művek utolsó dramaturgiai mozzanatainak egyike sem (!) sugall tökéletesen boldog világképet.<sup>27</sup> Míg az első szabálysértést az *Ördög* és G. B. Shaw *Ember és felsőbbrendű ember*, illetve Leonyid Andrejev *Anathéma* című drámáinak összehasonlító elemzése, addig a második szabálysértést az *Éhes város*, a *Széntoltavajok* és a *Liliom* kortárs színházi recepciója igazolja. Mark Thalheimer (2000), Schilling Árpád (2001) és Hudi László (2003) rendezéseit ugyanis nem a ligeti körhintás élete, szerelme és halála, hanem annak „külvárosi legenda” volta érdekli. És a mű alcímét olyan durván hétköznapi és brutálisan mai atmoszféraként viszik színre, amit Molnár Ferenc mint rendező sohasem tett volna meg. Ő ugyanis az elsők között járult hozzá, hogy a nézőt semmi (még saját szövege) se zökkentse ki abból a maradéktalanul könnyed, kellemes és elegáns hangulatból, amelyet a musical eszközeivel tökéletesen konzervál a *Carousel* című Broadway-produkció.

A korabeli (nem csak vígszínházi) gyakorlat szerint egy drámaírónak legalább kétszer kellett átírnia a darabját: először a dramaturg utasításai alapján, majd a próbák alatt. Következésképp a dramatikus szövegek törvényszerűen olyan színházi atmoszféra emlékhelyeivé (*lieux de mémoire*) váltak, amelyben a néző egész egyszerűen jól érezte magát. A gondtalan és minél tökéletesebb kikapcsolódást viszont csakis olyan (az ún. valóságtól szükségszerűen hermetikusan elzárt) színházi reprezentáció biztosíthatja, amely a parfümillatba és szivarszagba burkolózó Király Színházban, Magyar Színházban és a Fővárosi Operettszínházban valósult meg a legtökéletesebben. Az estéről estére zsúfolásig megtelt nézőtereken Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Kacsóh Pongrác, Jacobi Viktor, Szirmai Albert, Eisemann Mihály, Zerkovitz Béla zenéje, Gábor Andor, Heltai Jenő librettói és az éppen sztárolt primadonnák tudatosan felépített kisugárzása formálták

<sup>27</sup> Vö. BÉCSY Tamás, *Modern cselvígjáték* = Uő., *Drámák és elemzések*, Dialógus, Budapest–Pécs, 2002, 97–106., illetve Volker KLOTZ, *Fattyú-bohózatok. Keresztelkedés az avantgárd színházzal. Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól*, ford., Szijj Ferenc, *Theatron* 2007/1–2., 3–16.

„jól megcsináltra” a színház-nézői szokásokat. Ezekben az operettekben (daljátékokban, zenés bohózatokban) a szövegkönyv csak egyike volt azoknak az elemeknek, amelyek probléma- és zökkenőmentesen állították magukat egy egységes „érzéstelenítő” vizuális és akusztikai összhatás szolgálatába.<sup>28</sup> Ez a tény pedig a modernitás magyar drámairodalma szempontjából a színházak repertoárjainak természetére és minőségére, a Broadway-musicalok sikerének horizontjából pedig a kulináris szórakoztatás professzionális és tökéletesen kiszámítható mechanizmusára irányítja a figyelmet.<sup>29</sup>

„A siker receptjei szerint készülnek itt valami furcsa lombikban a magyar dráma homunkuluszai, melyek meglepően kevés közösséget tartanak az élettel” – írta Bárdos Artúr a Nyugat 1928. február 1-ji számában. Pedig ezek a szövegek elválaszthatatlanok voltak egy nagyon is létező jelenségtől: a nézők megnevettetésétől és megríkatásától. Ha ugyanis a sikerszériákban játszott és külföldre is importált darabokat a Ziegfield-görlök és a harmincas–negyvenes évek magyar hangosfilmjeinek horizontjából „olvassuk”, akkor egyértelművé válik: a színpadon elhangzó szövegnek ugyanazt a szerepet kellett betöltenie, mint az egyszerre mozgó női lábak azonos hosszának és a slágergyanús dalbetét többszöri megismétlésének. Vagyis ez esetben az a színpadi szöveg, amely később drámaként (azaz méltán feledésbe merült irodalomként) kanonizálódik, olyan „hozzávaló”, amit ha jó minőségben, kellő mennyiségben és jó időben adagolunk, száz százalékos biztonsággal létrejön a kellemesen laktató termék.<sup>30</sup>

Éppen ezért tünetértékű, hogy a *Kék róka* egyik kritikusa önmagát is ostromozva bocsánatot kért, amiért az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása előtt egy évvel az egész úri középosztályt lázba hozta a kérdés: „Járt-e Cecile a Török utcában?”<sup>31</sup> Pedig a Király Színház, a Magyar Színház, a Fővárosi Operettszínház és a Nemzeti Színház repertoárjának ismeretében egyértelmű: a Vígszínház potenciális nézőközönségét egyáltalán nem az érdekelte, hogy hűtlen-e Pál felesége. Nagyon jól tudta: a legújabb Herczeg Ferenc-bemutatón ugyanúgy semmi sem áll majd útjában a házastársak boldogságának, mint ahogy a *Meseautó* című mozifilmen is egymásra talál a kis gépirólány és a gazdag bank-vezérigazgató. Viszont lelkesedéssel várta, hogyan hangzik el Hegedűs Gyula szájából az

<sup>28</sup> Vö. Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn és mások, L'Harmattan, Budapest, 2005, 62., 474.

<sup>29</sup> Vö. Kiss Gabriella, *Egy meg nem született kötet margójára. Gondolatok a „siker receptjeinek” ösztetevőiről és a magyar színházi hagyományról* = In *Memoriam Bécsy Tamás*, szerk. KÉKESI KUN Árpád, L'Harmattan, Budapest, 2008. (megj. előtt)

<sup>30</sup> Vö. BÉCSY Tamás, *Magyar drámákról. 1920-as, 1930-as évek*, Dialóg Campus, Budapest–Pécs, 2003, 11–106.

<sup>31</sup> Népszava 1917. január 14.

idézett kérdés, és Varsányi Irén milyen gesztussal és hanglejtéssel jeleníti meg a kikapós asszony szerepkörét. A Nyugat körkérdésére adott válaszok arra utalnak, hogy Babits Mihály, Füst Milán, Lengyel Menyhért, Kassák Lajos tisztában voltak e kíváncsiság természetével. Pontosan látták (Jób Dániel ki is mondta) a probléma lényegét: amikor Európában Csehov és Sztanyiszlavszkij, illetve Sztanyiszlavszkij és Mejerhold vitája egyértelművé teszi, hogy a dramatikus alak azonosítása során nem mindig elégséges az életvilágbeli referenciák és a lélektani, illetve szociokulturális motivációk megalkotása, akkor Magyarországon a színház még azt is megakadályozza, hogy minél több néző tegye fel magában a kérdést: *miért* is ment vagy mehetett volna Cecile a Török utcába?

A *Kék rókát* 1917 és 1945 között háromszázszor játszották – igazi repertoárdarab volt. És a kor azon drámaíróinak, akik ilyen színpadi sikert akartak elérni, alkalmazkodniuk kellett a jól bevált recepthoz. Bródy Sándornak meg kellett változtatnia *A tanítónő* befejezését: a szép fiatal nő és a vérbeli magyar gazda idillje mindenkivel feledtette a gyermek-, illetve parasztnemesítő álmok megvalósíthatóságának kérdését. Hasonló okokból happy enddel végződtek a színpadon Mikszáth Kálmán (*A Noszty fiú esete Tóth Marival*) és Móricz Zsigmond (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül; Rokonok*) regényei is, illetve felhőtlenül boldog lett a legkisebbik húgukat kihasználó és megalázó *Tündérlaki lányok* Heltai Jenő-féle világa. Ezeket a változtatásokat persze a színészeket szerepkörökre szerződtető üzemmenet is diktálta. A fiatal szerelmes, az anyós, a zsaroló unokaöcs, a féltékeny barátnő, a cserfes szobalány, az inas típusainak ugyanis csak olyan ismérveik vannak, amelyek egy társadalmi konvenciórendszer dekorumán belül létrejövő szituációból, illetve Tolnay Klári, Ráday Imre, Csontos Gyula, Kabos Gyula, Jávor Pál, Karády Katalin imázsából vezethetők le.<sup>32</sup> Ez a játékmód nem tud mit kezdeni azokkal a drámákkal (pl. Szomory Dezső *II. József császára*, Lengyel Menyhért *A nagy fejedelme* vagy Márai Sándor *Kalandja*), amelyekben a mikroszituációk nem a nagyjelenetet és a finálét készítik elő, a nyelv hangulatteremtő ereje pedig önmagára irányítja a figyelmet. Vagy Füst Milán *IV. Henrikjével*, *Catullusával* és Balázs Béla *Halálos fiatalságával*, amelyben a drámai hős nem a mindennapok életszintjén, hanem egy kizárólag saját törvényeit elismerő szenvedélyben létezik.<sup>33</sup> Az utóbbi drámák többnyire nem is kerültek a főváros magánszínházainak színpadára. Az első vonalbeli háziszervezők pedig világszínvonalúan megtanulták a receptet. Esetükben a Molnár Ferenc-i kettős könyvelést csak a pontos szövegelemzés, az „irodalmi” és a „színházi” változatok összehasonlítása, illetve az ezredforduló néhány nagysikerű rendezői értelmezése iga-

<sup>32</sup> Vö. BÉCSY Tamás, *A siker receptjei*, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001, 13–93.

<sup>33</sup> Vö. BÉCSY, *Drámák és elemzések*, 107–132., illetve Uő., *Magyar drámákról*, 107–215.



zolja. Novák Eszter például Szép Ernő *Patikájának* és Barta Lajos *Szerelmének* női alakjait egy szexista diszkurzus élni akaró, és ezért szerethető áldozatainak látja. Mohácsi János pedig egy megváltoztathatatlanul korrupt világ reménytelen és nevetséges elemeiként viszi színre Bíró Lajos (már a maga korában is operettesített) *Sárga lilimának* zsánerfiguráit, és a szociálpszichológiai motivációk rendszerének megalkotásával individuummokként definiálja Kálmán Imre *Csárdás-királynőjének* és Szirmai Albert *Mágnás Miskájának* szerepköreit.<sup>34</sup>

Színház és irodalom, dráma és *mise en scène*, sztárkultusz és szerepértelmezés, bevétel és ízléscsiszolás összefüggéseivel a kor valamennyi gondolkodó színházi embere tisztában volt. Mindenekelőtt Ditrői Mór (aki tízszer is elgyakoroltatta a társulat egyik legjobb színésznőjével, Delli Emmával, hogyan kell bejönni) és Jób Dániel, aki Ibsen-, O'Neill- és Hauptmann-drámák bemutatóival ellentpontosította a siker receptjét. A jól megcsinált színdarabok és a bulvárnaturalizmus segítségével a Vígszínház színészeinek végérvényesen sikerült szakítaniuk a koraromantikus ágálással. A *John Gabriel Borkmann*, a *Különös közjáték* és a *Naplemente előtt* pedig olyan bemutató-kötelezettséggel járó workshopok lettek, amelyek eredményeképpen a legjobb színészek felismerték a szerepen és az önmagukon végzett folyamatos munka jelentőségét. És a dikció forradalma Magyarországon abban a három évtizedben zajlott le, amelynek nyitányát és zárását Csehov *Három nővére*nek a képszerkesztést, illetve szövegértelmezést tekintve sajnos máig kánonalkotó, vígszínházi rendezései (1920, 1947) jelentették. Ily módon a „vígszínházi stílus” egy olyan rendezőhöz és/vagy társulathoz kötött színészképzési módszernek is a metaforájává vált, amelyet a kilencvenes években Ruszt József, Fodor Tamás és Jeles András, napjainkban pedig Mohácsi János, Schilling Árpád és Zsótér Sándor valósít meg.

Még erőteljesebben épített a kortárs európai és magyar drámára az 1904-ben létrejött Thália Társaság. A Theatre Libre és a Freie Bühne mintájára szerveződő (tehát anyagilag független) színházi egyesület szabadon dönthetett a műsorról és a munkamódszerről. A tervek szerint a nézők már a premier estéjén nyomtatásban olvashatták Schnitzler, Hauptmann, Csehov, Strindberg, Ibsen, Wedekind, Hebbel, Shaw, Maeterlinck darabjait, illetve a siker receptjével dacoló olyan kortárs magyar műveket, mint például Lengyel Menyhért *A nagy fejedelme*. A rutinos húzónevekkel és szerződés nélküli kezdőkkel alkalmi és szegényes játszóhelyeken működő Thália Társaság azonban a hosszú próbaidő, a scenikai kísérletek és a megalkuvást nem ismerően magas szintű repertoár ellenére sem

<sup>34</sup> Novák Eszter 1995-ös (Új Színház), illetve 2005-ös (Tatabányai Jászai Mari Színház) és Mohácsi János 2004-es (Nemzeti Színház) rendezéseire lásd Kiss Gabriella, *Színházi ironia. Mohácsi János rendezéseiről* = Uő., *A kockázat színháza*, PEK, Veszprém, 2006, 99–120.

érte el célját. Az ország első művészsínháza 1908-ban megszűnt, és az előadások csak a naturalizmus konvencióromboló szerepét tudták bebizonyítani.<sup>35</sup>

Budapesten csak egyetlen prózai színháznak nem kellett eltartania magát, s így a struktúráján belül kizárólag az államilag szubvencionált Nemzeti Színházban volt elvi lehetőség a nézői szokásrend következetes reformjára. Ennek az anyagi függetlenségnek azonban nagy ára volt. Az újítások, kísérletek esztétikai karakterét mindig alá kellett rendelni annak az erkölcsnemesítő-patrióta színházeszménynek, amelynek jegyében az Émile Augier-t és ifj. Dumas-t színészpedagógiai megfontolásból (is) játszó Paulay Edét is több támadás érte, és amely még a végleges épület felépítése körül zajló vita során is élő hagyománynak bizonyult. Az ehhez szükséges megalkuvásokhoz a két világháború között Magyarországon egy színházi kritikus, egy költő-zeneszerző és egy egyetemi tanár érzett magában érdemben erőtt: Hevesi Sándor, Bárdos Artúr és Németh Antal. Egyaránt határozott elveket vallottak a korszerű színházról, és tulajdonképpen egyikőjük sem elégedett meg azzal, hogy a színházi nyelv korszerűsítése a dikció forradalmára korlátozódjon. Hármójuk közül kettő a Nemzeti Színház, egy pedig saját alapítású magánszínházak élén próbálta megvalósítani európai horizontból is korszerű elképzeléseit.

Bár a Nemzeti színpadán már lehetett igazi plafon, és igazi kilincs volt a festett vászonajtón, a színház számára 1901-ben még kihívást jelentettek Bródy Sándor *Hófehérekjének* helyszínei (pesti kávéházhoz csatlakozó mulató, református paplak, munkaterem, iroda egy gépgyárban), és ahhoz is minisztériumi engedély kellett, hogy civil ruhákat csináltassanak G. B. Shaw *Tanner John házassága* című művéhez. Hevesi Sándor a Thália Társaságban még csak elvből, a Nemzeti Színház igazgatójaként már a reális helyzetet értékelve zárkózott el minden modern áramlat túlzásaitól. Csak arra törekedett, hogy „az egyes színészi produkciókat – mint törtéket – közös nevezőre kell hozni”,<sup>36</sup> mert a néző „embereket akar látni a színpadon, s a színészeknek az a feladata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltse”.<sup>37</sup> Milyen okokra vezethető vissza, hogy az „előadóművészettől” alapvetően különböző „emberábrázolást” lehetővé tevő – meiningeni, illetve (újra)definíált) ifflandi – elvek végül is a Vígszínházban valósultak meg hagyományteremtő módon? Miért jellemzi az akkor már két korszakos igazgató által edzett „nemzeti színházi stílust” még 1940-ben is a „köztisztviselői ögyelgés, jelmezholdás, jambusfelmondás, az önmagát parodizáló szónoklás [...]”, a gégeben rekedten ki-be húzott nyálcsepp, amely a szenvedélyt jelzi, a hu-

<sup>35</sup> Vö. IMRE Zoltán, *Színházi reform és recepció. Kísérlet a Thália Társaság (1904–1908) működésének (újra)értelmezésére*, Theatron 2003/1., 9–16.

<sup>36</sup> HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, Budapest, 1965, 319.

<sup>37</sup> *Uo.*, 171.

moristák fuvalázó Rózsahegy-hangja, a szerelmesek édeskésége és Bajor Gizit utánzó kaccintásai”<sup>38</sup>

Az egyik ok, hogy a Nemzeti Színház műsorának mindig is szerves részét alkotta az a műfaj, amely egyfelől a nemzeti identitás és függetlenség sikeres kulturális performanszának egyik záloga volt, másfelől viszont a jól megcsinált szindaraboknál is deformáltabban konzerválta a sztárkultusztól elválaszthatatlan szerepköröket.<sup>39</sup> Gyulai Pál már akkor „átmeneti” jelenségnek tartotta a népszínművet, amikor közönsége még nem csinált belőle bohózatot. *A falu rossza*, *A betyár kendője* és a *Sárga csikó* viszont már ugyanazt a hamis falusi idillt viszi színre, mint amivé Kacsóh Pongrác és Heltai Jenő *János vitéz* című operettjének végén változott Petőfi Sándor Tündérországá. A Mokány Bercik és a Felhő Klárik pedig olyan műdalokat éneklő „vasárnap-i parasztok” lettek, akiket írók és színészek még akkor is a Dunakorzón luxus-cifraszűrben és ébenfa fokossal pózoló Tamássy Józsefről és a „nemzet csalogányáról”, Blaha Lujzáról mintáztak, amikor a Népszínház sztárjai már kiöregedtek szerepköreikből. És az a néző, aki számára a Nagy Endre-féle kabaré egyik műsorszámát jelentette a „hiteles” parasztábrázolást,<sup>40</sup> és Jávör Pál, illetve Sárdy János ma is látható gesztusai a „magyar ember sirva vigadását”, legfeljebb *A bor* és a *Sári bíró* már nem anekdotikus, de még mindig idilli világot viselte el színpadon. Gárdonyi művét, amelyben a főalakok szokatlanul individuális alakábrázolását megnyugtatóan ellenpontosították Durbints sógor és Kátsa cigány zsánerfigurái, és Móricz Zsigmondét, aki humoros dialógusokban mutatta be az elszegényedő magyar falu tagoltságát.

Erre a színpadi kultúrára semmilyen hatást nem gyakorolhatott az Elfriede Jelinek-i nyelvi szarkazmus, illetve a Franz Xaver Kroetz-i „Antiheimat-Literatur” horizontjából kiemelkedő fontosságú Ödön von Horváth. Tünetértékkü, hogy a *Mesél a Bécsi Erdő* ősbemutatójára a Vígszínházban került sor – 1971-ben. Pedig a Nemzeti igazgatói mindent megtettek azért, hogy megszülethessen a „hárommillió koldus országának” társadalmi problémáit tematizáló népdrama. Hevesi Sándor az 1925/1926-os évadban olyan tíz darabból álló népszínmű-ciklust mutatott be, amely az egyik legsikeresebb műfaj Szigligeti Ede *A szökött katonája* óta diadalmas történetét is reprezentálja. A „jelent” képviselő Bibó Lajos-darab, *A juss* kollektív idiotizmusának horizontjából lehet értékelni Németh Antal teljesítményét, akinek köszönhetően Tamási Áron *Tündöklő Jeromos*, *Csalóka szivárványa* és Németh László *Papucshőse*, illetve *Cseresnyése* is színre került.

<sup>38</sup> NÉMETH L., *I. m.*, 596.

<sup>39</sup> A magyar népszínmű történetéhez lásd KOLTA Magdolna, *Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben = Népi kultúra és nemzetudat*, szerk. HOFFER Tamás, Magyarországi kutató Intézet, Budapest, 1991, 50–61.

<sup>40</sup> Vö. NAGY Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, é. n., 107–109.

A klasszikus modernség e legjobb darabjai továbbra is a tér, az idő és az alak azonosításának elsősorban mimetikus (legjobb esetben is csak szimbolikus) módját kínálják fel, ám közösségi-politikai olvasatuktól teljesen idegenek a késői népszínművek betyárromantikájának kliséi. Színrevitelük olyan (lélektani realista) szerepértelmezést igényel, amely Németh Antalt is szembesítette a G. B. Shaw-val, Turgenyevvel és Csehovval sikertelenül próbálkozó Hevesi legfőbb problémájával: a színészi játék korszerűtlenségével és a sztárkultusszal.

Hevesi Sándor olyan fiatalokkal frissíti fel a társulatot, akiknek még nem volt idejük „betanulni” sem az „örök Évát” (Jászai Marit), sem az „örök Petúrt” (Kürthy Józsefet), sem az „örök primadonnát” (Honthy Hannát). Németh Antal még radikálisabb döntést hoz: igazgatói működése egyik első lépéseként leszerződte a Vígyszínház középnmzedékét. Mindketten házi szerzőként foglalkoztatják a közkedvelt Herczeg Ferencet és Zilahy Lajost. Mindketten színre visznek nacionalista történelmi tablókát. Mindketten bemutatják Kacsóh Pongrác *János vitézét*. Ugyanakkor ezeket a „megalkuvásokat” mindketten nagyon átgondolt lépésekkel ellenpontoszák.

Hosszú távon az ország színházi struktúrájára is hatással volt, hogy Hevesi Sándor 1924-ben megnyitotta a Nemzeti Színház Kamaraszínházát. A kizárólag anyagi megfontolásból hozott döntésnek azonban komoly esztétikai következményei is lettek: az intimebb játékterekben csak személyesebbé, feszültebbé vált a játék. Ez tette újszerűvé Molière komédiáit Hevesi ciklusában, és ez segített Németh Antalnak, hogy a közönség ne „darabba nyomott embermatricáknak” lássa Németh László *Villámfénynél* és Márai Sándor *Kaland* című darabjának értelmiségi alakjait. Azok a Németh Antal-rendezések viszont, amelyek a nagyszínpadon és a jelenlegi Budapest Bábszínház variábilisabb térkoncepciójában (pl. *Az ember tragédiája*), illetve a nagyszínpadon és az 1938-ban felavatott Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (pl. *Csongor és Tünde*) is kipróbálhatták magukat, egy művészi kísérlet lehetőségére, típusára mutattak rá. A Nagyból kiszakított Kisebb modelljét szinte minden intézmény követte: a Vígyszínháznak így lett Pesti Színháza, a Madách Színháznak Madách Kamarája, a Nemzeti Színháznak Várszínháza, a Nemzeti egykori kamarájának, a Katona József Színháznak Kamrája, majd Sufnija. És a kísérlet produktivitását az olyan esetek bizonyítják, amikor (mint az a Katonával és az Örkény István Színházzal történt) az anyaszínház és a kamara közötti esztétikai különbség intézményi függetlenedéshez vezet.

Hevesi Sándor és Németh Antal legnagyobb érdeme azonban az volt, hogy megpróbáltak szembeszállni a Nemzeti Színház irodalmi és művészeti konzervativizmusával. A klasszikusok színészek és nézők számára egyaránt kihívást jelentő rendezései tették igazán érzékelhető zárójelbe „a nemzetrontó testvérharc”,

„magyarságot cserbenhagyó Európa”, „derűsebb jövő” képletének illusztrációit (pl. Harsányi Kálmán: *Ellák*) és a dzsentrivilág idilli ábrázolását (pl. Herczegh Ferenc: *A dolovai nábob*, Csathó Kálmán: *Te csak pipálj, Ladányi!*). Mindenekelőtt felismerték: még a „rendezés” Paulay Ede-féle módja is csak abban volt következetes, hogy az előadás valamennyi elemét (tömeg, aláfestő zene, balett-betét, görögtűz) a néző elvárásainak szellemében rendezte egységbe. Ők viszont nem a nézők elvárásai, hanem saját meggyőződésük szerint rendeztek Shakespeare-t, Schillert, Goethét – és persze Katonát, Vörösmartyt és Madáchot.

„A Nemzeti Színház egyetlen komoly drámai színházunk, valóságos irodalmi tényező, következőképpen feladata, hogy az irodalom eszményeit ápolja, s [...] magasabb szellemet és nemesebb stílt őrizzen meg” – állította Hevesi Sándor.<sup>41</sup> Nevéhez az utókor mégis két nagyon is *színházi* vállalkozást kapcsol: a szinte teljes Shakespeare-életmű színrevitelét és a *Bánk bán* 1930-as újrendezésének ötletét (és az általa kiváltott vitát). Máig tisztázatlan kérdés, hogy a híres ciklusok tényleg megismertették-e a nagyközönséggel Shakespeare-t. Hiszen egy-egy művet csak ritkán lehetett játszani, és tényleg sokkal kevesebben voltak rájuk kíváncsiak, mint a férjfogás kispolgári lehetőségeit taglaló Herczeg Ferenc-darabra, *A Gyurkovics lányokra*. És az is valószínűsíthető, hogy a szcenikai értelmezések nem lépték át a kortárs nézői szokásrendet. Hatástörténetileg az a gesztus értékű munkamorál válik érdekessé, ahogy Hevesi megvalósította vállalkozását. Fontosnak tartotta, hogy a Nemzeti Színház ne elővegye a poros szériákat, hanem új rendezések készüljenek, amelyeket folyamatosan fel- és megújított. A rendezői koncepciót (tanáremberként) írásban is rögzítette: nyilatkozatokban, tanulmányokban reflektált a fordítások átdolgozásának okáról, a zenei aláfestés (*Vihar*) és a szcenikai megoldások (*Szentivánéji álom*) szerepéről. Elsőként ismerte fel, hogy mekkora színészpédagógiai lehetőség rejlik a sorozatos játékokban: egy szerepet nemcsak több, hanem eltérő szerepkörre szerződtetett színésszel játszatott. És a legérzékenyebb kritikusok (Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső) észre is vették, pontosan leírták és értelmezték a változtatásokat: „egy ideges, új Othello ő” – írja Kosztolányi Dezső Ódry Árpád alakításáról; „az így támadó, egyszerű, alig pár székkal jelzett enteriőr, a benne színesedő figurákkal tökéletes, szuggesztív erejű képhatást kelt” – állítja Kárpáti Aurél.<sup>42</sup> Ezeknek a mondatoknak az a jelentősége, hogy bebizonyítják: a színházi előadást is lehet olyan művészi szöveggént olvasni, amelynek minden egyes eleme jelentéssel bíró egység.

<sup>41</sup> Idézi *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest, 2001, 250.

<sup>42</sup> KOSZTOLÁNYI, I. m., 93.; KÁRPÁTI Aurél, *Főpróba után. Válogatott színírálatok 1922–1945*, Magvető, Budapest, 1956, 59.

Edward Gordon Craig 1908-ban *The Mask* címmel elméleti folyóiratot, 1913-ban Firenzében komplex színházművészeti iskolát alapított. Levelezőtársa, Hevesi Sándor 1928-ban bejelenti, hogy dramaturgiai változtatásokat szeretne végrehajtani a *Bánk bán* 1930-ban elkészítendő újrendezése során. A Pesti Napló hasábjain megjelenő nyilatkozat nemcsak heves, de igen széles körben kibontakozó vitát váltott ki. Írók, irodalomtörténészek, országgyűlési képviselők, újságírók szoltak hozzá, a megyék transzparensekkel tiltakoztak, aminek következtében a rendezői értelmezés kérdése politikai ügygévált. A magyar kultúra hivatalos és kötelező ünnepétől elválaszthatatlan drámaszöveg körüli botrány és média-esemény egyértelművé teszi a Nemzeti Színház és a nemzeti identitás viszonyát.<sup>43</sup> A Shakespeare-, illetve Molière-ciklus ismeretében viszont a *Bánk bán*-vita egyértelmű összefüggésbe hozható a rendező öndefiníciójából és a műhűség problémájából adódó kérdésekkel, amelyeket Európában először az eredeti szövegekkel dolgozó meiningeni rendezések tettek fel, és amelyekre nemcsak Hevesi Sándor, de Németh Antal és Bárdos Artúr is nagyon határozott választ adott.

Kis túlzással azt is lehetne mondani, hogy Hevesi Sándort a hagyományápolás feladatának tudata, irodalomtörténeti ismeretei és alapossága késztették a dramaturgiai változtatásokra. Egyfelől Vörösmarty Mihály jól ismert kritikájára hivatkozva akarta egyértelműbbé tenni a „típegő-tapogó” hős jellemét. S mivel – mint már 1894-ben kijelentette – a „rendező mindig az író helyett áll a színpadon”, a dramatikus alak motivációinak (át)értelmezése szükségyszerűen vonta maga után egyes cselekménymozzanatok következetes megváltoztatását. Másfelől a támadásokra reflektáló cikkében kifejtette, hogy a tradíció nem „gépi másolás”, és egy klasszikus mű csak akkor válik a kortárs néző számára is élő hagyománnyá, ha a rendezői interpretáció át tudja hidalni a múlt és a jelen közötti távolságot.<sup>44</sup> Ez *Az ember tragédiájában* a szöveg felére csökkentését jelentette, mert az Úr és Lucifer között az emberért folyó harc hangsúlyozása okán elhagyta a filozofikus és elbeszélő részeket. A *Csongor és Tünde* esetében pedig azzal a döntéssel volt egyenértékű, hogy nem rendezte meg a Nemzeti színpadán, és helyette Teleki László drámáját, a *Kegyencet* próbálta meg beemelni a magyar klasszikus drámakánonba.

Végül Hevesi csak részlegesen hajtotta végre tervét: nem írt át semmit és alig húzott Katona szövegéből. Bár újraterveztette a díszletet és a jelmezeket, Oláh Gusztáv színpadképe összehatásában nem tért el a „históriai képekétől”, és a Ti-

<sup>43</sup> Vö. IMRE Zoltán, „Nemzet színháza”. *A Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház (1837) létrehozása = A magyar színház európai kontextusban*, szerk. IMRE Zoltán, Áron, Budapest, 2004, 23–35.

<sup>44</sup> NÉMETH Antal, *A Bánk bán száz éve színpadon*, Székesfőváros, Budapest, 1935, 193.

borcot alakító Rózsashegyi Kálmán ruhája nem sokban különbözött attól a konvencionális lajbitól, amit Gárdonyi Géza állítólag saját kezűleg rángatott le róla *A bor* próbáján. A centenáriumi néző tehát azt kapta, amit várt. A magyar színházi életnek pedig 2007-ig kellett várnia, hogy a kortárs rendezői színház leg-erőteljesebb formakánonja kísérletet tegyen a *Bánk bán* keletkezési idejét és az előadás jelenét elválasztó időbeli és kulturális távolság színrevitelére. Zsótér Sándor rendezésében, Katona drámájának ürügyén játékba kezd egymással a 19. és 21. század eleji nyelvállapot, melynek következtében egyes szavak elveszítik értelmüket, a kimondás aktusa viszont visszaadja a nyelv idegenségében ismerős zeneiségét. És mivel a színészi akciókra a Nádor-terem szecessziós atmoszférájában, életnagyságú szürkemarhák alatt, fölött, között és hátán kerül sor, a szemünk láttára és a fülünk hallatára de(kon)struálódik a magyar dráma- és színháztörténet egyik legstabilabb identitásképző faktora.

Kortárs horizontból a *Bánk bán*-vita arra a kérdésre irányítja a figyelmet, hogy a dramatikus szöveget interpretáló rendező a nyelv szemantikájának vagy a vizuális és akusztikai jelek szemiotikájának tulajdonít-e nagyobb értelem- és üzenetképző erőt. Hevesi Sándor a nyelvi képződményben bízott: rendezői koncepciójának megvalósításakor a dráma olyan strukturális egységeiből indult ki, mint az alak, a szituáció, a dialógus. És bár tisztában volt a színház nonverbális elemeinek jelszerűségével, a díszlet, a jelmez, a fény csak azt segítette elő, „hogyan a színész igazi hús-vér ember hatását [...] és hogy annak az embernek a hatását keltse, akit ábrázolnia kell.”<sup>45</sup>

Az irodalmi szöveg színpadi értelmezésének sokkal korszerűbb módja jellemezte Németh Antal és Bárdos Artúr munkáit. Tünetértékű, hogy mindketten nagyon nagy hangsúlyt fektettek a színpadtechnikára. A körhorizontpálya, a nézőtérrel irányítható reflektorvilágítás és a forgószínpad ugyanis előfeltétele a fény és a mozgás megkomponálhatóságának, vagyis annak, hogy a vizuális és akusztikai összhatás is ugyanolyan fontos alkotóeleme legyen a rendezésnek, mint a színészi játék. Nem véletlen az olyan kortárs darabok (Márai Sándor, Tamási Áron és Balázs Béla) iránti fokozott érdeklődésük sem, amelyeket színházi logika nélkül nehéz megszólaltatni. A *Kalandban*, a *Csalóka szívárványban* és a *Kékszakállú herceg várában* a nyelvi megnyilatkozás erős artistikuma, szimbolikussága és erős képisége a nyelv önnön megformáltságára irányítja az olvasói figyelmet, és ezzel ellenpontoszza a dramatikus tér, idő és alak referenciális (realista) olvasatát. És végül jelzésértékű, hogy mindkettőjük számára az európai színházi avantgárd egy-egy kulcsfigurája vált orientációs ponttá: Németh Antal számára Leopold Jessner, Bárdos Artúr számára Max Reinhardt.

<sup>45</sup> HEVESI, I. m., 171.

Az expresszionista rendező védjegyévé váló ún. Jessner-lépcső és a Deutsches Theater Kammerspieljének létrehozása egy szempontból közös nevezőre hozható: a scenográfia, illetve a térkonceptió radikális megváltoztatása nemcsak jelentéértékkel bír, hanem alapvetően befolyásolja a néző tér- és önérzékelését. Az egyik esetben az absztrakt színpadkép geometriája, a másik esetben az amfi-teátruméhoz képest definiálódó intim atmoszféra hívja fel önmagára a figyelmet: a színházi esemény reflektál önmön teatralitására, a rendezés pedig bejelenti saját koncepcióját. E re-teatralizációs törekvések eredményeként váltak Jessner és Reinhardt klasszikusrendezései mindmáig modellértékűvé.<sup>46</sup> És ennek az avantgárd értékű paradigmaváltásnak a mély és alapos ismeretéről tanúskodik a modern értelemben vett színháztudomány első magyar nyelvű munkája: a Németh Antal szerkesztette *Színészeti lexikon* (1930), illetve Bárdos Artúr kamaraszínházi elképzelései.

Max Reinhardt egykori asszisztense az Új Színpadon élő színészekkel és bábokkal vitte színre Schnitzler *Bátor Kassziánját*, a Modern Színpadon finoman jelezte Szép Ernő (*Kávécsarnok*) és Karinthy Frigyes (*A bűvös szék*) egyfelvonásosai abszurd olvasatának lehetőségét, munkatársának tekintette a preraffaelita festőt, Gulácsy Lajost, a Belvárosi Színházban pedig párbeszédbe léptette a bábjáték, a commedia dell'arte, az operett és a kabaré-karikatúra játékmódjait. Különösen ez utóbbi rendezés érzékeltetheti, hogy Bárdos mit érthetett „artistikus illúzión”, „zenei megkomponáltságon”, „stilizált irrealitáson”, és hogy rendezői énjének milyen súlyos megalkuvásokat kellett kötnie magánszínház-igazgatói énjével.<sup>47</sup>

A Nemzeti Színház igazgatója viszont nyolcszor rendezhette meg *Az ember tragédiáját*: ötször nagyszínpadon, egyszer kamaraszínpadon, kétszer hangjátékként. Készített belőle papíron egy bábjátékot, egy filmforgatókönyvet és egy koncepciót a veronai Aréna számára. Ezzel párhuzamosan megírta a mű színházi recepciójának történetét. Németh Antalnak Hevesi Sándornál nem kevésbé hátrázott, átgondolt és filológiaiilag pontos véleménye volt Madách művének „idő-szerűségéről”, „mondanivalójáról”. Vele ellentétben viszont már az olvasás során megragadta a dramatikus szövegbe kódolt teatralitás: az a vizuális és akusztikai atmoszféra, amelyet aztán több színpadi műfaj, több térkonceptió és több médium (rádió, bakelitlemez, film) felhasználásával strukturált rendezéssé. A színpadon aztán – Jessner „tanítványaként” – olyan scenográfia segítségével (re)konstruálta ezt a színházi olvasatot, amelynek centrumában a *Bánk bán* esetében egy emeletes építmény, a centenáriumi *Tragédia* esetében egy torony, a kamaraszín-

<sup>46</sup> Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte...*, 373–410.

<sup>47</sup> Vö. GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze. Bárdos Artúr pályaképe 1900–1938*, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 2002.



padon pedig egy monumentális szárnyas oltár állt. Mivel a forgószínpad segítségével az alapépítmények hol eltávolodtak, hol közeledtek a nézőkhöz, egy miniatűr kamaradramát (Melinda és Bánk családi vitája, a Prágában zajló szerelmi háromszög) egy monumentális tömegjelenet (a békétlenek gyűlése, párizsi szín) követhetett. És a színpadkép mellett az atmoszféraváltást kiemelő zene is folyamatosan emlékeztette a nézőt a rendezői koncepció konstruált és teatrális voltára.

A Paulay-rendezések történelmi realizmusához illeszkedő festett vásznakat és a pszeudonaturalista díszleteket igazgatói utasításra eltávolíthatták. A zeneszerzőket, a szobrászokat, a koreográfusokat a rendező válogatta maga mellé. Jessnerhez és Craighez hasonlóan Németh Antal számára is a színészi játékmód jelentette a legnagyobb problémát. Nagyszínpadon sohasem tudta elérni, hogy Éva alakját ne egy Jászai Mari alkatára hajazó tragikus hősnő, hanem a *Kék róka* Cecile-je és *A kaméliás hölgy* Marquerite-je: Bajor Gizi játssza. A hagyományosan (néha direkt bicegő!) intrikusokra osztott Lucifer esetében pedig sohasem találta meg azt a színészt, aki nem „szuperördöggént”, hanem a „Halál Angyalaként” értelmezte volna ezt a központi szerepet.<sup>48</sup> Nem véletlen, hogy Németh László ezeknek az előadásoknak a nézőjeként jelentette ki: „A Nemzetiben figyelemre-méltó darabokat adnak, de elrontják őket.”<sup>49</sup> És a rendelkezésére álló (megalkuvásokkal teli) kilenc év alatt Németh Antalnak még akkor sem lett volna módja egy stilizáltabb játékhoz is hozzászoktatni a szalonnaturalizmuson képzett egykori vígszínházi színészeket és a Nemzeti bérleteseit, ha már rendelkezésére állt volna a színészképzés kidolgozott (sztanyiszlavszkiji) módszere. Következésképp kortárs horizontból korszakosnak is nevezhető rendezései részben megvalósult kísérletek maradtak, és nem teremthettek hagyományt.

Még kisebb hatást gyakorolhattak a nézői szokásrendekre azok a dadaista, expresszionista, szürrealista törekvések, amelyek a színháznézés és -értés hagyományos kereteit akarták felforgatni. Míg a zürichi Cabaret Voltaire, a párizsi Chat Noir és a berlini Pfeffermühle által demonstrált művészi lehetőségek Artaud, Brecht, Tucholsky számára tették világossá, hogy a befogadás nagymértékben szocializáció- (bienscéance-)függő folyamat: elsajátítható és alakítható norma, addig Bárdos Artúr 1916-ban átformálja a Nagy Endre-féle irodalmi kabarét: a műsort elsősorban egyfelvonásosok alkotják, a néző zártzésekben vagy páholyokban ül, és sem vacsoráznia, sem közbekiabálnia nem szabad. És ha figyelembe vesszük, hogy a magyar színháztörténet-írás mind a mai napig a haladó gondolkodás jelének tartja, hogy ily módon a Belvárosi Színház nem vált kabarészínházzá, nem meglepő, hogy az 1925-ben alapított Zöld Szamár Színház

<sup>48</sup> NÉMETH A., *I. m.*, 460.

<sup>49</sup> NÉMETH L., *I. m.*, 584.

deklaráltan nem akart része lenni a fennálló struktúrának. Palasovszky Ödön, Bortnyik Sándor, Hevesi Iván (és az Isadora Duncan, illetve Jacques Dalcrose iskoláiban végzett Dienes Valéria Mozdulatkultúra Egyesületében képzett koreográfusok: Róna Magda, Madzsar Alice és Kövesházi Ágnes) belátták, hogy a polgári kánon eszközrendjének felforgatása összeegyeztethetetlen nemcsak a nagy- és kisszínházak nézőbarát megalkuvásaival, hanem a polgári illúziószínház kereteit megkérdőjelezni képtelen szemlélettel is.<sup>50</sup>

Az alkalmi játszóhelyeken (kis termekben) szavalókórusok, parlandókórusok váltak térkompozíciós elemmé, mechanikus pantomimben kísérleteztek az anyaggá váló emberi test koreografálhatóságával, oratóriumokban az emberi hang speciális effektjeivel, konferansziék pedig a nézői provokáció lehetőségeivel. És rögtön bemutatkozásként színre vitték Jean Cocteau dramatikus szövegét, *Az Eiffel torony násznépét*. Palasovszkyék filmforgatókönyvként olvasták az 1924-ben keletkezett darabot: tárgyak (fonográfok) beszéltek, a vertikálisan mozgó táncos-színészek pedig mozgással illusztrálták a hallottakat. Produkciójuk bebizonyította, hogy színre lehet vinni az olyan dramatikus szövegeket, mint *A kékszakállú herceg vára* és Déry Tibor *Óriáscsecsemője*. De csak olyan kreatív olvasat képes erre, amely egyfelől a dramatikus tér, idő és alak azonosítása során nem a valóságot rekonstruálja, hanem egy vizuális és akusztikai élményt „konstruál”, másfelől elfogadja Moholy-Nagy László tézisét, mely szerint „nem centrum többé az ember, mint a tradicionális színházban, csupán a többi alakító eszközzel egyenértékű tényező”.<sup>51</sup>

Az európai avantgárd legjelentősebb dramatikus szövegei azonnal megjelentek Kassák Lajos lapjában, a Mában, és ugyanez mondható el a magyar kísérletekről (Mácsa János, Barta Sándor, Remenyik Zsigmond dialógusairól) is. Déry Tibor, Mácsa János, Tiszay Andor és Tamás Aladár tanulmányai, kritikái és beszámolóai az elméleti és történeti reflexió igényével, európai szinten teoretizálták a horizontváltás jellegét. Míg azonban Európa más országaiban ezzel párhuzamosan megszületik az epikus színház elmélete és a brechti dramatikus életmű, a sztanyiszlavszkiji Rendszer és az azzal vitatkozó meyerholdi biomechanika, illetve a Kegyetlenség Színházának artaud-i gondolata, addig Balázs Béla műve Bartók Béla operájának (1918) librettójaként válik ismertté, Déry szövegét pedig csak a magyar neoavantgárd lesz képes megszólaltatni a Szegedi Egyetemi Színpadon 1964-ben. Amikor ugyanis Palasovszkyék elég érettek lettek volna a színházi műhelymunkára, nemhogy állami szubvencióhoz nem jutottak, de munkásmozgalmi kapcsolataik miatt már jogi formációként sem létezhettek. Ily módon

<sup>50</sup> A Zöld Szamár Színház, Új Föld-estek, Cikk-Cakk Kabaré, Prizma-estek szerepéről lásd JÁK-FALVI Magdolna, *Avantgárd, színház, politika*, Balassi, Budapest, 2006, 42–77., 117–129.

<sup>51</sup> MOHOLY NAGY László, *A jövő színháza a teljes színház*, Dokumentum 1927/4., 6.

a modernitás második horizontja hazánkban leginkább és a szó legszorosabb értelmében csak elméletileg létezett.

Ez a tény alapvetően meghatározta a magyar színház- és drámatörténet utolsó ötven évét. Európában Gertrude Stein, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller szövegei olyan neoavantgárd és posztdramatikus színháznézői szokásrendet konzerváltak, amely érzéki és intellektuális örömet lel valamenynyí színházi jelrendszer szemiotizálódásában (dematerializálódásában) és deszemiotizálódásában (materializálódásában).<sup>52</sup> Ez a későmodern, illetve posztmodern horizont viszont nem alakulhatott volna ki a történelmi avantgárd azon tapasztalata nélkül, amely egyértelműen elutasította a dráma elsőbbségét, és tudatosan élt a színház vizuális és akusztikai elemeinek jelszerűségében rejlő lehetőségekkel. Magyarországon a két világháború között az irodalmi és művészeti konzervativizmus, illetve a profitorientált szemlélet, 1949 után pedig az ország valamennyi kőszínházának államosítása (pontosabban ennek kulturpolitikai következményei) akadályozták meg az efféle kísérletezéseket. Következésképp a kilencvenes évekig nem alakulhatott ki olyan dráma- és színházolvasói szokásrend, amely érdemben tudott/akart volna foglalkozni a *reteatralizáció* (Fuchs) és az *irodalomtalanítás* (Artaud) jelenségével és következményeivel.<sup>53</sup>

A színházak állami finanszírozása szigorú esztétikai és ideológiai kontrollal járt: az ötvenes években a Magyar Népköztársaság csaknem minden társulata a tömeges népfelvilágosítás és a népnevelés céljából folytatott politikai propaganda eszközévé vált. A szocialista realizmus csak olyan ideológiailag meghatározott, normakövető, pozitív hősöket engedett lapra és színpadra, akiknek alakjába a néző problémamentesen beleélhette magát, mi több: utánoszhatta. Következésképp a színész művészete elsősorban Sztanyiszlavszkij (immár didaktizált) Rendszerére épülhetett. És Ditrői Mór, Jób Dániel, Hevesi Sándor és Németh Antal munkájának köszönhetően a magyar színház a negyvenes évek végén már használni tudta a lélektani realizmus módszerét.

E munka kreativitását azonban az ötvenes években a hivatalos műsorpolitika akadályozta meg. A zsdanovi doktrínának megfelelő sematikus darabok a szocialista közösségi embertípus példamutató eszményét propagálták: Gál Anna, Erős János és Talyigás Mihály ugyanolyan előre kiszámíthatóan viselkednek és beszélnek, mint tette azt egy letűnt polgári világban a *Játék a kastélyban* Annie-ja vagy a *Víg özvegy* Glavári Hannája.<sup>54</sup> A néző pedig palota, illetve polgári szalon

<sup>52</sup> Vö. Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und dramatische Analyse*, Narr, Tübingen, 1997.

<sup>53</sup> Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 571–600.

<sup>54</sup> Urbán Ernő: *Gál Anna diadala* (1951), Gáli József: *Erős János* (1951), Hunyadi József: *Bányászbecsület* (1951).

helyett parasztkunyhóban, estélyi helyett rékliben ismerhetett rá kedvenc sztárjainak sztereotip alakításaira, és most a hivatalos ideológia adott helyette választ a „ki, miért és mit cselekszik” (ál)kérdésére. Ez a (Révai József nevével fémjelzett kultúrpolitikai) diszkurzus 1955-ben a virtuális ellenállás tereként definiálhatta, és kis híján betilthatta a Major Tamás, Gellért Endre és Marton Endre által rendezett *Az ember tragédiáját*, ugyanakkor a forradalom ábrázolásának retorikai szövegei miatt szócsövévé tehetette Illyés Gyula *Fáklyalángját*. A klasszikus modernség második hullámába tartozó Németh Lászlónak pedig most nem a színházi, hanem a politikai „siker” receptje szerint kellett a színpadon *Galileit* alávetnie a kollektívum jövőbe vetített érdekeinek.

Az 1950-es évek közepéig Magyarországon legfeljebb a francia egzisztencialisták művei kerülhettek színre, és bár a hatvanas évektől hivatalosan nem volt tiltott szerző, abszurd drámákat például tilos volt fesztiválokra hívni. A vasfüggöny keleti oldalán kizárólag a Brecht- és a Grotowski-féle színház vitatkozhatott (volna) érdemben a dramatikus, illetve színpadi alak, tér és idő azonosításának lélektani realista módjával. A hazai Brecht-bemutatók többsége azonban az állandó vita helyett egyenlőségjelet tett a darabok *rendezése* és a brechti modellrendezések *lemásolása* között. Zsótér Sándor Brecht-ciklusáig a magyar rendezői színház nem tudta érdemben elsajátítani a színházi standardok megszüntetve megőrzésének dialektikus látásmódját.<sup>55</sup> Az viszont, ahogy az intellektuálisan igényesebb rendezések reagáltak az illúziószínház szöveg- és alakértelmezési technikái számára kihívást jelentő epikus dramaturgia újszerűségére, pontosan jelzi a hatvanas-hetvenes évek színházkultúrájának (és drámairodalmának) koordinátáit.

A színjátszás demokratizálódását bizonyító sok kis „nemzetiből” kezdettől fogva kivált a rendezőknek és színészeknek az a (Nemzeti Színház, Madách Színház, Thália Színház és Vígyszínház körül csoportosuló) elit rétege, amely – élve az anyagi biztonság nyújtotta lehetőségekkel – megpróbálkozott a műhelymunkával. Az elidegenítés hatásmechanizmusának pedagógiai jelentőségét ismerte fel például a színészi játék ideológiai és technikai többarcúságának egyik legértőbb képviselője, Major Tamás. Brecht-rendezéseiben a kor legnagyobb színészegyéniségei (Bessenyei Ferenc, Őze Lajos, Törőcsik Mari) teszik idézőjelbe saját manírjaikat, válnak képessé egy másik színész mozdulatának, hanghordozásának idézésére – tanulják meg, hogy a szerep és a színészi test csupán normafüggő konstrukció. E színészi játék (Jurij Ljubimov 1981-es vendégrendezésében viszontlátható) gesztikus inkoherencijája azonban csak harminc évvel később, Mo-

<sup>55</sup> Vö. Kiss Gabriella, *A megszakítás esztétikája, avagy politikus színház a média korában. Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről*, Alföld 2004/10., 65–85.; Kiss Gabriella, *Elidegenítés – elmesélés – eltávolítás. Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből*, Literatura 2007/4., 440–459.

hácsi János *Kréta*körében (és formakánonjában) válik a színészi önreflexió folyamatosan újradefiniálódó tárgyává. Major Tamás, Marton Endre, Ascher Tamás, Babarczy László és Csiszár Imre rendezéseiben a színészi test még a fabula központi alakjaiban formát öltő gondolatok aktuális (antifasiszta, pacifista, internacionalista stb.) értelmezését hivatott tolmácsolni, ami viszont a darabok „valóságábrázoló” igényének rendezői újragondolását jelzi. Amikor ugyanis Kazimir Károly rendezésében az *Arturo Ui* prologusát a Kikiáltó úgy mondja el, hogy közben egy szállodai szobában a végrendeletét fogalmazó Goebbelst látjuk, egyértelművé válik, hogy a dramatikus és a színházi szöveg közötti kapcsolat az elmélyült interpretáció során jön létre. Vagyis míg a Nemzeti Színház színészei számára kidolgozott „elidegenítési/eltávolítási” program azt segítette elkerülni, hogy a sztanyiszlavszkiji Rendszer a felszíni naturalizmust konzerválja, addig a brechti társadalmi gesztus aktualizálása a dramatikus szöveg szabadabb scenikai értelmezésének izgalmára hívta fel a figyelmet.

És a színháztörténet megismételte önmagát. Ahogy a húszas–harmincas évek Vígshízházában a jól megcsinált színdarabok, úgy a hatvanas években Brecht drámái, a Kazimir Károly-féle Körszínházban (tehát nem kukucsikáló-színpadon), illetve Thália Színházban színre vitt nagyepikai művek (*Hiawatha*, *Kalevala*, *Ramajana*, *Isteni Színjáték*), illetve az alkalmanként műsorra tűzött Beckett- és Mrožek-szövegek töltöttek be különleges pedagógiai szerepet. Míg a dramatikus tér, idő és alak mimetikus azonosításán alapuló bulvárnaturalizmus lehetővé tette a lélektani realizmus színészi és nézői szokásrendjének kialakulását, addig a művészet és valóság dualizmusának klasszikus modern felfogását megkérdőjelező szövegek (sajnos alig érzékelhető) idézőjelekként gondoskodtak arról, hogy a színésznek a szerepen és a nézőnek az előadásszövegen végzett munkája ne merüljön ki a sztereotípiák mechanikus ismétlésében és felismerésében. És e folyamat eredményeképpen a hatvanas–hetvenes évek Madách Színházában, Nemzeti Színházában és Vígshízházában megszületnek az ezredforduló elváráshorizontjának is részét alkotó Ibsen-, Csehov- és Shakespeare-előadások.

Ebben a folyamatban fontos szerepet játszott az a tény, hogy a hatvanas–hetvenes évek Magyarországon a darab- és szerepértelmezés nem csak esztétikai izgalmat jelent(het)ett. A Nemzeti Színházban már 1955-ben is a *III. Richárd* volt a legsikeresebb a darab: amikor az írnok kijött az előre elkészített ítélettel, alig tudták folytatni az előadást. A Kádár-rendszer puha diktatúrájában pedig még erőteljesebbé vált a színháznak az a funkciója, amely a társadalmi (első) nyilvánosságban „szalonképtelennek” ítélte, illetve tabuként kezelt gondolatokat áttételes és egyre finomabb kommunikációjára irányult. Az olyan máig élő legendák, mint az Ács János rendezte *Marat/Sade* (1982) vagy az Ascher Tamás rendezte operett, az *Állami áruház* (1976) kortárs horizontból nem vélt vagy valós

ellenzékiességüknél fogva jelentősek. Sokkal érdekesebb az a nézői magatartás-forma, amely észleli, megérti, majd áttételesen (!) értelmezi vagy elhallgatja (!) azt aényt, hogy a kaposvári Peter Weiss-előadás utolsó képe, amelyben a Ki-kiáltó egy utcakővel a kezében a Corvin közt ábrázoló háttérfüggöny előtt zokog, összeköti az éppen zajló lengyel eseményeket, a Szolidaritás harcát és az 1956-os magyar (hivatalosan ellen)forradalmat. Ennek a befogadás jelen pillanatában megtörténő „összekacsintásnak” ugyanis az az előfeltétele, hogy a beavatott néző szét tudja választani az egymással akár feszültségbe is kerülő hangzó és vizuális szöveget, és képes legyen a látottakat ne csak a dramatikus szöveg referenciájára, hanem a kortárs társadalmi diszkurzus elemeire vonatkoztatni és a színpadi reprezentáció önálló (akár a drámától független) részének tekinteni.<sup>56</sup>

Ezt a viszonylag zárt (második) nyilvánosságban működő kettős (de)kódolást konzerválják a hetvenes–nyolcvanas évek magyar drámairodalmának abszurd és groteszk vonásai. Örkény István, Szakonyi Károly, Csurka István darabjai oly módon tematizálják az átpolitizáltság, a manipuláció, a besúgás, a perspektíva-vesztés identitástorzító gyakorlatát, hogy a játék fiktív világában kialakuló etikai konfliktusrendszerek tartalma csak áttételesen: a nézőtér és a színpad közötti virtuális térben alakuljon ki. Ennek azonban az a feltétele, hogy a néző megértse a darabok reflektált színházi elgondoltságát, felismerje a hatásukat erőteljesen meghatározó teátrális ötletet. A kamaraszínházak és stúdiók intim terében azonban értékítélet is születik. Ennek az az oka, hogy *A Pisti a vérzivatarban* a főalak megsokszorozása és a jelenetek (cirkuszi) mutatványként definiálása, az *Adáshibában* a lakótelepi szoba egyik falának, a tévéképernyőnek és a színpadnyílásnak az azonosítása, a *Döglött aknában* a kórterem zártságát garantáló szabályok szatírája egy jellegzetesen kelet-közép-európai életszférába helyezi a dramatikus cselekmény referenciáját. Ennek hangsúlyozottan fontos felismerése viszont cinkossá teszi a nézőt, és hallgatólagosan döntésre kényszeríti. Az előadás alatt létrejövő „második nyilvánosság” morális intézményként definiálja a színházat, ami egyfelől törvényszerűen megakadályozza az egyetemesebb létértelmezés beckettí vagy mrožeki artikulációját, másfelől még Örkény esetében sem engedi, hogy a darabok elszakadjanak az ún. („mai magyar”) valóság ábrázolására hivatott kommersz színpadi kliséktől.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> A kettős beszéd mechanizmusához lásd JÁKFAI, *Avantgárd, színház, politika*, 186–202.; GAJDÓ Tamás, *Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok. A magyar színházművészet fontosabb törekvései az 1970-es évektől 1989-ig* = *Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás, OSZMI, Budapest, 2007, 65–78.

<sup>57</sup> VÖ. P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, Argumentum, Budapest, 1997; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 114–123., 181–189.; SZIRÁK Péter, *A valóság fellazítása*, It 2007/3., 398–402.

Nem véletlen, hogy e darabok jelentős része annak a Vígszínháznak az inspiráló hatására (pályázataira) jött létre, amely a hatvanas évek közepétől kezdve (elsősorban Várkonyi Zoltán, majd Horvai István, Kapás Dezső és Marton László irányításának köszönhetően) az akkor legkorszerűbb színészi játék, ám a klasszikusok jóval kevésbé invenciózus értelmezése mellett kötelezte el magát. És az sem véletlen, hogy a *Macskajáték* pesti színházbeli előadásának nemzetközi sikerével csak Spiró György *Csirkefeje* tudott versenyezni. Írója (ál)történelmi „drámá”-iban kiiktatja a privátszférát, és a hatalomgyakorlás, -fenntartás, -megszerzés örökérvényű játszmáit absztrahálja. Ebben a „darab”-jában viszont egy külvárosi bérház lepusztult udvarán a nyolcvanas évek periferiára szorult típusai között hoz létre sztereotip, de működő kommunikációs helyzeteket és megváltoztathatatlan viszonyokat. Azt azonban, hogy Spiró alakjai szabad versben káromkodnak, csak a színészek (és nem a rendezők) vették észre. Mint ahogy a nyolcvanas években is csak Kornis Mihály és Márton László történetei, de nem a jelszavakból, slágerekből, falfirkákból, bemondásokból és szóviccekből építkező nyelvi dramaturgia, illetve a marionettszerű alakok találtak maguknak színpadot és rendezőt.

A „mai magyar valóság tükörképeként” értelmezett és a legendás színésznő, Gobbi Hilda alakjára írt *Csirkefej* korának egyik legnagyobb szakmai és közönségsikere lett. Az ősbemutatóra a Nemzeti Színház egykori kamaraszínházában, a Katona József Színházban került sor. Ez a színház egy, a hetvenes évek közepén kezdődő és a 20. századi magyar színháztörténetet alapvetően meghatározó műhelymunka élő szimbóluma. A Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás és Babarczy László nevéhez fűződő, a darab és a kortárs valóságértelmezés szoros – vagyis mindig újszerű – korrelációján alapuló színházi jelhasználat nem csak Csehov, Molière, Jarry darabjait vitte sikerre számos nemzetközi fesztiválon. A dramatikus történetek indítékainak és mozgatórugóinak precíz, a színészre vonatkozó vizuális jelekkel közvetített kidolgozása kultuszelőadások sorozataival teremtette meg a Csehov- és Füst Milán-játszás kánonját. Az e hagyomány megújításával kísérletező Kamra pedig a kilencvenes években elsőként adott teret a felolvasó-színház műfajának, illetve a legújyszerűbb rendezői és drámaírói törekvéseknek. Ez a folyamatos munka többek között annak a nagyon következetes társulatépítésnek köszönhető, amely a vidéki (szolnoki és kaposvári) színházak hetvenes évekbeli elszigetelt zártságában kezdődött, és az intézményes színészképzésben folytatódott. Az Európai Színházak Uniójának alapító tagjává váló fővárosi művészszínház és a saját (a horizontátlépés eseményét természetesen elvárásnak tekintő) közönségét egyedülálló módon kinevelő Kaposvári Csiky Gergely Színház múltja és jelene képviseli Magyarországon a színházi realizmus legkorszerűbb és immár világszínvonalú játéknyelvét.

Zsámbéki Gábor és Székely Gábor akkor lett a Nemzeti Színház vezető-, illetve főrendezője (1978), amikor Nyugat-Európa színházi térképén már stabil pozícióval bírt a Living Theatre, illetve a Hermann Nitsch-féle Body Art. A „Le Sztanyiszlavszkijjal!” jelszavára épülő neoavantgárd retorika a színészi test dematerializációjával, a fizikai fájdalom színrevitelével forgatja fel a „mintha”-koordinátákat, és hívja fel a figyelmet a színházi reprezentáció megképzettségére.<sup>58</sup> Az autentikusság konstrukció voltára mutató beszédmódot az aczéli kultúrpolitika természetesen csak a hivatalos (vagyis támogatott) színházak mellett (esetleg azok holdudvarában) tűrte meg. Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor *Ebéd (In memoriam Batu kán)* című happeningjét (1966) ugyanúgy az ügynöki jelentésekből lehet rekonstruálni, mint a budapesti Egyetemi Színpad szűk nyilvánosságában létrejövő Universitas betiltott *Gőzfürdőjét* (1963).

A kulcsfontosságú társulat és a hatvanas-hetvenes évek magyar avantgárd színházának sorsát egy emblematiszt rendező: Ruszt József és egy emblematiszt rendezés: az *Állhatatos herceg* határozta meg. Az 1965-ös wrocławai fesztivál és a Grotowski színházával való találkozás ugyanis világossá tette, hogy a puha diktatúrában az alternativitást nem a színházi formanyelv, hanem a működés más-sága (a kettős színpadi beszéd gyakorlata ellenében alakuló egyenes beszéd) definiálja. A Pilinszky János *KZ-oratóriumából* készült *A pokol nyolcadik köre* viszont – bár még csak a szegény színház formakanonjának látható elemeit tudta átvenni – már arról tanúskodik, hogy a társulat megértette a Grotowski-féle transzgresz-szió célját: látásmódunk, érzéseink sztereotípiáinak megtörését, áthágását vagy még inkább a velük való szembesülést.<sup>59</sup> Ehhez pedig a nézőnek szemtanúvá kell válnia, amit nem a darabértelmezés intellektuális vagy a színpadi történetekkel való azonosulás érzelmi folyamata, hanem a játékosokkal való együtt-lét, a szemlélődés és a cselekvés határainak átlépése tesz lehetővé.

Az előadást betiltották, az Universitást feloszlatták. Ruszt József az ország lekülönbözőbb városaiban és színházaiban egy-egy próbafolyamat keretében, a társulat három tagja (Halász Péter, Paál István és Fodor Tamás) pedig a Kassák Ház Stúdió, a Szegedi Egyetemi Színpad és az Orfeo Stúdió vezető személyiségeiként intézett hadüzenetet a hagyományos nézői tekintet manipulálhatóságához. A legradikálisabb utat Halász Péter járta be. A *King Kong*-szériában egy óriásmajom péniszeként verseket szavalt fürdősapkával a fején, Dohány utcai lakás(színház)ában a nézők múzeumszerű kiállításként járhatták végig a szobákat, és nézhették családjá mindennapjait, a 2006-ban a Műcsarnokban megrendezett

<sup>58</sup> Julian BECK, *The Life of the Theatre*, §81. Idézi: Jean-Yves PIDOUX, *Acteurs et personnages. L'Interpretation dans les esthétiques théâtrales du XX. siècles*, L'Air, Lausanne, 1986, 249.

<sup>59</sup> Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, Methuen, London, 1968, 17.



utolsó performanszában pedig egy óriási koporsóból hallgatta a rákos önmaga Virtuális Temetésén elhangzó búcsúbeszédeket. Paál Istvánék viszont a Szegény Színház jegyében dolgoztak tovább. Az 1848-as forradalom besúgóhálózatát bemutató *Petőfi-rock* előadásain a nézők beállhattak a demonstráló színészek közé, Sarkadi Imre *Kőműves Kelemen*jében színészi testekből épült Déva vára, és a társulat kvázi-szamizdatként terjesztette Grotowski elméleti munkáinak kalózfördítéseit. Fodor Tamás pedig *Vurstli* címmel rögtönzött etűdökből álló mozgás-fantáziaként vitte színre Molnár Ferenc *Liliomát*<sup>60</sup>.

A színházi alaphelyzet jelenidejűségének tematizálása és az említett produkciók formanyelve tökéletes összhangban volt a nemzetközi folyamatokkal, amit leginkább az 1976-ban Párizsba emigráló, majd az USA-ban *Squat* néven utca- és kirakatszínházat létesítő Halász Péter karrierje igazol. A magyar színházi hagyomány logocentrizmusáról folyó vitát azonban mégsem a neoavantgárd kísérletek, hanem a Peter Brook rendezte *Szentivánéji álom* 1972-es budapesti vendéjátéka váltotta ki. A közvetlen színházzal való szembesülés tulajdonképpen explicitté tette azt a tudott, ám nyíltan fel nem vállalt tényt, hogy a hatvanas évek kőszínházi produkciói már képtelenek voltak esztétikai izgalom (*curiositas*) kiváltására. Következésképp, míg a magyar alternatív színház ez időben kialakuló jelhasználatára beléphetett (volna) a szakmai értelmezői közegbe, addig a nézői provokációval összefüggő politikailag egyenes beszéd nem. A hatvanas-hetvenes évek alternatív színháza a rendszerváltásig nem termékenyíthette meg a rendezés metaforikus olvasására építő kőszínházi játékhagyományt.

Hatást csak a társulatok hivatásos színészekké, rendezőkké, dramaturgokká, kritikusokká váló tagjaira, illetve az olyan kimagasló, ám szinguláris rendezői teljesítményekre gyakorolhatott, mint Jeles András áriákból, recitativókból, kórusokból álló képszekvenciája, *A mosoly bírodalma* (1986–87), Gaál Erzsébetnek a nyíregyházi színház díszletraktárában, különböző térszégmensekben játszó *Dantonja* (1990) és a Somogyi István vezette Arvisurának a magyar folklór zenéi és mozgásvilágára épülő előadásai. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a színházi reprezentáció klasszikus határainak neoavantgárd átlépését, pontosabban a határátlépés lehetőségét az a dráma-trilógia konzerválja, amelynek írója szerint „a színház nem irodalom, de nem is élet. A színház az bizony nagyon teátrális! Hát akkor legyen teátrális!”<sup>61</sup>

Nádas Péter szövegei a 20. századi magyar drámatörténet azon darabjai közé tartoznak, amelyeket (Balázs Béla és Déry Tibor műveihez hasonlóan) csak speciális színházi olvasat képes színre vinni. Ezek a „szertartás-drámák” ugyanis

<sup>60</sup> A magyar neoavantgárd történetéhez lásd még SCHULLER Gabriella, *Najmányi László és a Kovács István Stúdió. A magyar neoavantgarde hangjai*, Balkon 2007/6., 4–11.

<sup>61</sup> NÁDAS Péter, *Nézőté*, Magvető, Budapest, 1983, 150.

olyan teatralitás-fogalom emlékhelyei, mely szerint a „színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegeztetés művészete”.<sup>62</sup> A textusok strukturális jegyei olyan olvasót igényelnek, aki észreveszi a *Takarítás* és a *Találkozás* operai, illetve a *Temetés* balettre emlékeztető elgondoltságát. A csöndek és hallgatások ritmusára épülő, polifón zenei kompozíció és a wilsoni-beckett-i steril zárt tér megakadályozza a lineáris cselekményvezetést, és egymásba áttűnő, egymásra vetülő, egymást leképező alakokat hoz létre. Ezeket a nyelvi létezőket viszont (s ez vonatkozik Weöres Sándor dramatikus szövegeire is) csak olyan színházi diszkurzusban lehet megszólaltatni, amelyben a *mise en scène* már nem tekinti magát a szövegbeli jegyek (krono)logikus következményének.

A rendszerváltás tulajdonképpen nem előidézte, hanem explicitté tette a nyolcvanas évek közepétől megfigyelhető, a színházkultúra egészét és a színházi jelhasználat módját is érintő változásokat. A szólásszabadság jegyében lehetővé, mi több: elvárassá vált az egyenes beszéd, vagyis az előző évtizedekkel ellentétben mind a színházban, mind a filmben és a médiában ki lehetett mondani, illetve általános érvénnyel lehetett analizálni a társadalmi, ideológiai és életproblémákat. A hatvanas-hetvenes évek alternatív színháza elveszítette ellenzéki jellegét, az általuk képviselt játé nyelv pedig nemcsak beférkőzött a kőszínházakba, hanem kikezdte azok határait és konvencióit. Az ún. „másszínház” tehát az ezredfordulón tudott hozzájárulni az egyetlen nagy színházi mező heterogén összetettségéhez, mígnem belesimult annak pluralitásába. Ezt a folyamatot kanalizálta az 1998-ban megnyílt Trafó (Kortárs Művészetek Háza), amely felismerte a kreatív recepció jelentőségét és felvállalta külföldi színházi és táncprodukciók, performanszok szisztematikus meghívást. Ily módon a magyar nézőközönség tíz éve évente egyszer találkozhat Frank Castorf, Michael Thalheimer, a Nico and the Navigators, a Circus Circle, a Forced Entertainment és a Rimini Protokoll munkáival. Másfelől a piacgazdaság törvényeivel szembenező támogatási rendszer arra készítette a színházakat, hogy önmaguk számára is megfogalmazzák a sikerorientált, könnyen emészthető, szórakoztató repertoár és a szükségszerűen gazdasági deficithez vezető, ám művészileg és szakmailag elismert produkciók közötti határt. És ez a kihívás identitásváltásra és folyamatos öndefinícióra kényszerítette a nagy múltú művészszínházakat (Katona József Színház, Vígszínház, Nemzeti Színház, Radnóti Színház, Madách Színház) és a vidéki teátrumokat.

Tünetértékű, hogy az európai horizontból is korszerűnek és izgalmasnak bizonyuló rendezések jelentős része néhány önálló társulathoz és olyan vándorrendezőkhöz kötődik, akik egyszeri meghívásoknak eleget téve dekonstruálják a konvencionális repertoárjátékba belemerevedett színészi és nézői szokásokat.

<sup>62</sup> Uo., 78.

A jelentős alternatív színházi múlttal rendelkező Schilling Árpád vezetésével tíz év alatt komoly nemzetközi elismertséget szerző Krétakör munkái olyan projekteknek tekinthetők, amelyek színház és politika, színház és dráma, színház és teatralitás kapcsolatát vizsgálják. A Székely Gábor rendezői osztályában végzett Novák Eszter és Bagossy László következetes kísérletek formájában törekednek a színházi realizmus lehetőségeinek megfogalmazására olyan kulturális kontextusban, amely teljességgel problematikussá tette a valóság és a hitelesség fogalmát. A kaposvári színház vezető rendezőjeként évi maximum egy rendezéssel jelentkező Mohácsi János a klasszikusok radikális átértelmezésével, illetve újraírásával és a szerepjátszás nyílt vállalásával, a színészi klisék analízisével ingatja meg nemcsak a szöveg primátusának, hanem a színész középponti helyzetének hitét is. Zsótér Sándor pedig egy végletekig statikus járás- és nézéskeoreográfiával írja a színpad mint művi tér és a színészi test mint konstrukció konfrontációjának egész estés tanulmányait. A kortárs magyar színház legfigyelemreméltóbb rendezőjének munkái olyan idejétől és terétől megfosztott állapotként azonosíthatók, amelyekben a főszerepet az emberi test kommunikációs lehetőségeinek meg- és felmutatása játssza.

A kortárs magyar rendezői színház figyelme tehát az ezredfordulón egyértelműen a teatralis problémák (ön)reflexiójára irányul.<sup>63</sup> E posztmodern horizontváltást konzerválják azok a dramatikus szövegek, amelyeknek újszerűsége teatralitás és irodalmiság megváltozott (dehierarchizált) viszonya felől ragadható meg. Ahogy Heiner Müller *Hamletgépét* csak Robert Wilson formakánonja, Elfriede Jelinek dramatikus szövegeit pedig csak Einar Schleefé, illetve Nicolas Stemanné tudta színpadon (r)ejtett szöveggéként megszólaltatni, úgy Kárpáti Péter és Tasnádi István darabjai is elválaszthatatlanok egy-egy rendező (Novák Eszter és Schilling Árpád) játéknyelvétől, illetve egy-egy társulat összjátékától. A „mai Molnár Ferenc”-nek is nevezett Hamvai Kornél, Garaczi László, Egressy Zoltán, Filó Vera dramatikus szövegeinek olvasási technikái explicit módon hordozzák magukban a kortárs színház(nézés) sokféle és sokrétű konvencióit. Olyan textusok, amelyek filmes forgatókönyvként, barokk operaként vagy kanavászként olvasva főszerephez juttatják a szerzői instrukciókat, egyaránt és egymással párhuzamosan kínálják fel az olvasónak a dramatikus tér, idő és alak azonosításának referenciális, szimbolikus, intertextuális módját, és több szintér, illetve idősíki mozgatásával forgatják fel a dramatikus történesek lineáris rekonstrukciójának szándékát.<sup>64</sup> Éppen ezért nem véletlen, hogy Térey János *Nibelung lakópark*

<sup>63</sup> Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete = A magyar irodalom története*, III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 804–815.

<sup>64</sup> Vö. MAGDOLNA JÁKFAI, *Aspekte des Dramas = Im Sog der Sprache. Literatur und Literaturkritik der 90er Jahre*, szerk. ERNŐ KULCSÁR SZABÓ, Frankfurter Buchmesse, 1999, 75–89.

című trilógiájának szédítően gazdag (a wagneri zenedráma tematikus koncepcióját és a Gesamtkunstwerk hatáselvét is újrinterpretáló) látvány- és hangzásvilágát csak egy kortárs filmrendező, Mundruczó Kornél tudta sikerrel színre vinni egy elhagyatott sziklakórház labirintusszerű üregeiben. A kortárs magyar színház és dráma legújyszerűbb jelenségei ugyanis a jelölőbőség gyönyörének élvezetével és/vagy az értelemképzés bonyolult játékával mindenekelőtt az emberi percepció és kogníció rendjét provokálják. És a legizgalmasabb rendezések, illetve szövegek esetében ez a provokáció képes a média korának korszerű modellálására.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2001.; Kiss, *A kockázat színháza*, 13–97., 171–185.

## Batsányi János mint konfidens?

*Adalék Batsányi fogság utáni hivatalvállalásához<sup>1</sup>*

Batsányi János életrajzának feltárása érdekében nem történt túl sok újdonság az utóbbi évtizedekben. A befejezetlenül maradt kritikai kiadás sem ösztönözte egy újabb biográfia elkészültét, s így a mindmáig legteljesebbnek tekinthető, 1907-ben kiadott pályakép<sup>2</sup> számos, azóta előkerült forrás tanulságait is nélkülözte – gondoljunk csak például a Benda Kálmántól kiadott peranyagok hatalmas kötetekre.<sup>3</sup> Éppen ezért lehet tanulságos minden olyan újabb dokumentum, amely segíthet Batsányi pályájának bármilyen csekély részletét új megvilágításba helyezni, hiszen – a konkrét adatszolgáltatáson túl – fölhívhatja a figyelmet az irodalomtörténet-írás súlyos adósságaira is.<sup>4</sup>

Batsányi életének minden bizonnyal a leginkább tisztázatlan pontjai közé sorolhatók a Kufsteinben eltöltött fogság utáni hivatalba lépésének körülményei. Annál is inkább, mert ennek a kérdésnek a megítélése nem függetleníthető Batsányinak a per során játszott szerepétől sem – márpedig ott is maradtak mind-ezidáig meggyőzően nem interpretált mozzanatok. A problémával legutóbb számot vető – bár a kérdést alapvetően más irányból megközelítő – dolgozat teljes joggal hívhatta föl a figyelmet arra, hogy a per során Batsányi veszélyességének minősítése szembeütközően megváltozott: „Tudjuk, »példa kelle, hogy rettegjen az ország«; az is ismert, hogy Batsányit mind a nádor, mind a Polizeihofstelle vezetője, de még maga a király is az egyik legveszélyesebb embernek tartotta.

<sup>1</sup> A dolgozat az MTA–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport (2006 TKI207, témavezető: Bitskey István) keretében és támogatásával készült.

<sup>2</sup> HORÁNSZKY Lajos, *Batsányi János és kora*, Budapest, 1907.

<sup>3</sup> *A magyar jakobinusok iratai*, I–III., kiad. BENDA Kálmán, Akadémiai, Budapest, 1952–1957.

<sup>4</sup> 2007-ben a Debreceni Egyetem sikeres MTA TKI pályázatának köszönhetően végre elindult Batsányi levelezésének összegyűjtése és kiadásra való előkészítése, a munkára Balogh Piroska kapott megbízást.

Ennek megfelelően az elsőők között fogták el, vitték Bécsbe; tény az is, hogy az összeesküvés vezetőit, társait a bécsi nyomozati fogságban kivégezték. Mindezek után Batsányi ártatlanságának kimondása és mindössze egyéves börtönbüntetése legalábbis elgondolkodtató.”<sup>5</sup> Labádi Gergely megjegyzése, amelyet egyébként tanulmányában a későbbiekben nem igyekezett kellőképpen kiaknázni, azért különösen figyelemre méltó, mert felhívja a figyelmet arra: a Bendától foltárt és kiadott peranyagok alapján csak a változás ténye, de nem az oka ragadható meg, azaz a magyarázatot valahol máshol, más jellegű iratanyagokban lehet remélni. Ez különben nem egyedülálló jelenség: Sehy Ferenc esetében a konfidensi szerepet szintén nem lehetne a peranyagokra (kihallgatási jegyzőkönyvekre, vallomásokra, ítéletre stb.) alapozva kimutatni – csak hogy ebben az esetben Benda Kálmánnak rendelkezésére álltak olyan, a vizsgálatot lefolytató Királyi Táblánál magasabb szinten keletkezett iratok, amelyekkel bizonyítani lehetett Sehy informatori közreműködését; nem véletlen tehát, hogy ezek az információk az iratkiadásban a Bendától származó bevezető jegyzetekben szerepelnek, s nem valamely irathoz, lábjegyzetben csatolt magyarázatként.<sup>6</sup> Batsányi esetében azonban ez idáig hasonló, kontrollforrásként felhasználható dokumentumok nem kerültek elő, így homályban maradt, miért kaphatott a korábban a legveszélyesebbek között számon tartott vádlott ennyire enyhe büntetést – ez azonban nem jelenti azt, hogy nem is lehet ilyen források előkerülésében reménykedni. Annál is inkább, mert hiszen régóta ismeretes egy olyan, valamivel későbbi feljegyzés, amely egyértelműen megfogalmazza a lappangó gyanút. Természetesen Kazinczy Ferenc többféle változatban is megfogalmazott emlékezésére gondolok, amely Batsányi fogság utáni helyzete kapcsán állítja, hogy a költő konfidensi szolgálatokat vállalt. Kazinczy így foglalja össze mindezt: Batsányi „1796 szabadon eresztetett. Bécsben jelenté magát Gróf Saurau ő excellentiájánál, emlékeztetve ezt, hogy ötet bécsi fogsága alatt nagy jutalmakkal biztatgatták, hogy ő ártatlan, így nem csak kéri, hanem kívánja is a bért. – Batsányi diurnistának rendeltetett a Banko hivatal mellé. – Én 1803 májusban Bécsben utazék. Egy emberséges ember Pesten mulattomban nékem azt az intést adá, hogy óvnám magam Batsányitól; ő a titkos Polizey tagjává tévé magát, és hogy szavainak hidjek, azt veté állítása mellé, hogy Batsányi a levelek feltördelése departamentjénél űzi a maga szolgálatjait.”<sup>7</sup> Kazinczy ezen szavainak a hitelét azon-

<sup>5</sup> LABÁDI Gergely, *Nomen captivi et status: Joannes Batsányi, auctor et poeta. A 18. század vége irodalomszemléletéhez = Klasszikus – magyar – irodalom – történet. Tanulmányok*, szerk. DAJKÓ Pál – LABÁDI Gergely, Szeged, Tiszatáj, 2003, 281.

<sup>6</sup> *A magyar jakobinusok iratai*, II., 670–673.

<sup>7</sup> Uo., III., 390. Lásd még *A rab és a madár* c. Batsányi-vers kéziratára rájegyzett változatot is: BATSÁNYI János összes művei, I., *Versék*, s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953, 385–386.

ban az irodalomtörténet-írás és a történetírás egyaránt rendre lebecsülte; vagy úgy, hogy Kazinczy Batsányi-ellenes elfogultságai egyszerű következményeként kezelte,<sup>8</sup> vagy úgy, hogy mindezt még némi morális érveléssel is feldúsította, hiszen, úgymond, a nemes lelkű Batsányiról ilyet föl sem lehet tételezni.<sup>9</sup>

A probléma azonban aligha intézhető el ennyire egyértelműen, már csak azért sem, mert Kazinczy szavai annyit legalább kétségkívül bizonyíthatnak, hogy egykorúan létezett olyan felfogás, amely Batsányit informátornak tekintette – s egyáltalán nem biztos, hogy ez kizárólag Kazinczy véleménye volt, hiszen Kazinczy maga is utal egy meg nem nevezett pesti forrására. Azért is érdemes komolyabb figyelmet szentelni Kazinczy főntebbi állításainak, hiszen az alábbiakban, függelékben közölt dokumentum lehetővé teszi, hogy azt bizonyos pontokon más forrással szembevitessük.

Batsányi 1796. május 23-án szabadult Kufsteinből. Hogy ezután hova ment, azt nem tudjuk pontosan megállapítani: 1796. május 26-i, Kufsteinből keltezett, hivatalos nyilatkozata arról tanúskodik, hogy további lakhelyeként Budát jelölte meg. Már augusztus 4-én azonban József főherceg helytartó gróf Saurau megkeresésére úgy nyilatkozott: hivatalosan nem látja annak akadályát, hogy Batsányi állást kapjon Ausztriában.<sup>10</sup> Márpedig a Saurauval való kapcsolat, pontosabban Saurau a Batsányi érdekében való, a szabadulást ilyen gyorsan követő közbenjárása igencsak elgondolkodtató: Franz Saurau ekkor ugyan már a Hofkammer elnöke volt, ám Batsányi vele kizárólag a kihallgatások során ismerkedhetett meg, amikor is a gróf egyébként – rendőrmiszterként – a jakobinusok ügyében kinevezett bécsi udvari vizsgálóbizottság vezetője volt. Amit Kazinczy implicite állít, az tehát teljesen jogosult: a gyors bécsi állásszerzés mögött igenis fölsejlik egy korábbi ígéret körvonala, noha egyelőre nem tudjuk, mi lehetett az ára ennek a későbbi segítségnek. Ha a jakobinus perben elítéltek fogóság utáni pályafutását megnézzük – ráadásul nem csupán a magyarországiakét, hanem a bécsi perben szereplőkéit is –, akkor Batsányi bécsi alkalmazása meg lehetőségen társtalannak látszik. Egyedül Georg Ruzsitska esete tűnik némileg ha-

<sup>8</sup> Ezt a megoldást látszik követni Benda Kálmánnak az előbb idézett passzushoz fűzött lábjegyzete: *A magyar jakobinusok iratai*, III., 390.

<sup>9</sup> Ezt az érvelést jól érzékeltethetjük Keresztury Dezső szavaival: „A jegyzet vége [ti. *A rab és a madár* c. vershez fűzött Kazinczy-jegyzet – Sz. M.] persze eléggé ellentmond az elejének. Igazságára nincs semmi adatszerű bizonyíték; minden lélektani indok ellene szól. Batsányi nem volt besúgó; a besúgó nyilván keresi s nem kerüli a gyanús és megfigyelendő emberek társaságát. Mikor azonban leírták, 1809-ben, még frissen égett a seb, mely végleg, még az életen túlra is szembe állította egymással e kor magyar irodalmának két vezéregyéniségét.” KERESZTURY Dezső, *Batsányi János 1763–1845 = Uő., Örökség. Magyar író-arképek*, Magvető, Budapest, 1970, 91–92.

<sup>10</sup> Minderre lásd *A magyar jakobinusok iratai*, II., 617–618.

sonlónak: a 35 évnyi várfogságra ítélt korábbi kancelláriai alkalmazott (Kazinczy munkácsi fogolytársa)<sup>11</sup> szabadulása után állami hivatalt kapott – csak hogy ő sem Bécsben, hanem Prágában, a cseh királyi Wegedirektionnál.<sup>12</sup>

Az alábbiakban olvasható, autográf kérvény (*Függelék I.*), amely a bécsi Finanzarchiv anyagában maradt fenn s amely nem is tekinthető teljesen ismeretlennek a Batsányi-szakirodalomban,<sup>13</sup> két évvel későbbi ugyan, s Batsányinak azt a törekvését dokumentálja, hogy addigi, napidíjas írnoki állását egy felelősebb s nagyobb fizetéssel járó állásra válthassa – ám ez a kérvény is erősen visszautal az 1796-os szituációra. Batsányi itt valóban – Kazinczy értesülésével tökéletesen egyezően – olyan hangnemben kéri véglegesítését, mintha az neki kétséget kizáróan járna. Hivatkozik egy olyan uralkodói kézíratra is, amely neki 1796-ban állást ígért az örökös tartományokban – ez a forrás ez idáig nem ismeretes, de ilyen kérdésben valótlant állítani teljes képtelenség lett volna. Saurau ugyanis ezt a kérvényt pártolólággal terjesztette az uralkodó elé, aki maga is támogatta Batsányi kérését (*Függelék II.*): a kérvényező tehát aligha nem létező ígéretre utalt. Úgy látszik tehát, hogy Kazinczy állításai – a gyanú fölmerülésének jogossága tekintetében – teljesen indokoltak és megalapozottak, noha ő nyilván másféle információk alapján tájékozódott, s nem ismerhette Batsányi ezen kérvényét sem. Hozzá kell tennünk persze, ennek a dokumentumnak a birtokában sem oldható meg teljes bizonyossággal a probléma: arra nézvést, hogy Batsányi valóban vállalt-e konfidensi feladatokat, s ha igen, mikortól, illetve hogy a per során történt-e titkos megegyezés közte és Saurau között, nincs válasz továbbra sem. Annyi azonban kijelenthető, hogy a dokumentumok hiánya nem feltétlenül a probléma nemlétét jelenti. Akad ugyanis egy zavarba ejtő történeti párhuzam is: Johann Hackel, aki Andreas Riedel köréhez tartozott, s akit a bécsi jakobinus perben 30 évi várfogságra ítélték<sup>14</sup> (Kazinczy vele is együtt raboskodott Munkács), 1802-ben szabadult, s miután Bécsbe nem térhetvén vissza Linzben volt kénytelen élni, a titkosrendőrség besúgójaként dolgozott 30 guldenes havi bérért; amikor pedig a várost elfoglalták a francia csapatok, tolmácsnak jelentkezett hozzájuk. Ezért 1809-ben följelentették, elfogták, Olmützben, Prágában és Bécsben

<sup>11</sup> Az ítéletet lásd Alfred KÖRNER, *Die Wiener Jakobiner, „Homo hominibus”. Franz Hebenstreit, ford., komm. Franz-Josef SCHUH, Metzler, Stuttgart, 1972, 186–187. (Deutsche revolutionäre Demokratien, 3.)*

<sup>12</sup> Vö. Alfred KÖRNER, *Andreas Riedel, Ein politisches Schicksal im Zeitalter der Französischen Revolution*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 1969, 314–316.

<sup>13</sup> A kérvényt kivonatossan és magyar fordításban már Horánszky Lajos is idézte: HORÁNSZKY, *I. m.*, 114–116. Teljes terjedelmében és eredeti formájában azonban nem jelent meg, ezért indokolt a közlése.

<sup>14</sup> Az ítéletet lásd KÖRNER, *I. m.*, 191–192.



raboskodott, mígnem visszatérhetett Bécsbe, a feleségéhez.<sup>15</sup> Ez a pályafutás néhány pontján megdöbbenően emlékeztet Batsányi sorsára – csak hát egyelőre nem lehet eldönteni, ez véletlen-e, vagy itt modellszerű egybeesésekről van szó.

Az utóbbi időben több publikáció is bizonyította, hogy a konfidensi szolgálatok megítélésakor nem szabad eltekinteni azoktól a konkrét körülményektől, amelyek a jelentések megszületését övezték. Ebből a szempontból ugyanis jelentősen eltérő feltételeket és kényszereket jelentettek a különböző politikatörténeti periódusok: más okok és más körülmények jellemezhették annak a személynek az informátorrá válását, aki – mondjuk – az 1810-es években írt jelentéseket, vagy éppen az 1830-as évek második felében lett bizalmas levelező. Mint ahogy voltak olyan sajátos pályák is, amelyek évtizedeket íveltek keresztül titkosrendőri szolgálatban. Csak két olyan, irodalomtörténeti relevanciájú példát említenék, amelynek a tanulságai megfontolandók. Schedius Lajos esetében például sikerült bizonyítani, hogy dokumentumokkal igazolható konfidensi közreműködése pontosan meghatározható időkorre (1810-re, legfeljebb 1811-re) tehető – bár azt persze nem lehet teljesen kizárni, hogy ez a tevékenysége ekkor egyszer s mindenkorra megszakadt.<sup>16</sup> Toldy Ferenc kapcsán pedig Pajkossy Gábor tanulmánya olyan, 1836 és 1843 közötti bizalmas jelentéseket ismertetett, amelyek a Polizeihofstelle vezetőihez szóltak, s amelyek elsősorban a magyar politikai élet bizonyos eseményeiről számoltak be.<sup>17</sup> Sem Schedius, sem Toldy esetében nem lehet eldönteni, fizetett informátori közreműködésről volt-e szó vagy önkéntes közreműködésről – ám ebben a két esetben a jelentéseknek (vagy azok egy részének) a fennmaradása kétségkívül igazolja legalább egy időszakban az elvégzett tevékenységet. Batsányi kapcsán a most előkerült iratok még csak ezt sem teszik lehetővé. A gyanú megfogalmazásához azonban kétségtelenül elégségesek. Bár arról sem szabad persze elfeledkeznünk, hogy az informátori működés jellege is erősen függ attól a történeti alperiódustól, amelyben erre sor kerül: márpedig Batsányi ezen működésének a lehetséges időköre korábbinak látszik, mint amelyekkel a legújabb történeti szakirodalom, elsősorban Pajkossy Gábor és Deák Ágnes foglalkoztak.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Lásd Gustav GUGITZ, *Herr und Frau von Hackel* = Emil Karl BLÜMML – Gustav GUGITZ, *Von Leuten und Zeiten im alten Wien*, Wien–Leipzig, 1922, 190–221.

<sup>16</sup> SZILÁGYI Márton, *Újabb adalékok Schedius Lajos titkos informátori tevékenységéről* = Szövegkönyv. Tanulmányok Kerényi Ferenc hatvanadik születésnapjára, szerk. SZILÁGYI Márton – VÖLGYESI Orsolya, Ráció, Budapest, 2005, 225–246.

<sup>17</sup> PAJKOSSY Gábor, *Toldy Ferenc pályaképéhez* = *Magyarhontól az Újvilágig. Emlékkönyv Urbán Aladár ötvenéves tanári jubileumára*, szerk. ERDŐDY Gábor – HERMANN Róbert, Argumentum, Budapest, 2002, 180–198.

<sup>18</sup> Vö. PAJKOSSY Gábor, „mit welchen ich im geheimen Dienstverbände stehe”. *Sedlnitzky magyarországi besúgó a reformkor hajnalán* = *Miscellanea fontium historiae Europae. Emlékkönyv H. Balázs Éva*

Mindenesetre a korábbi szakirodalomtól határozottan elnyomott kérdést – hogy ti. Batsányi valóban volt-e valamikor a titkosrendőrség alkalmazottja vagy informátora – érdemesnek tűnik tehát egyelőre nyitva hagyni.

## Függelék

### I.

[az irat külzetén:]<sup>19</sup>

An

S[eine]r Excellenz

den Herrn Finanz-Minister und Hofkammer-Praesidenten.

gehorsamste Bitte des Innbenannten

um Anstellung oder Transferirung zu Einer hochstlöblichen Hofkammer u. Finanz-Hofstelle.

E[ure]r Excellenz!

Im Jahre 1796. haben S[eine]r Majestät auf die gültige Fürsprache E[ure]r Excellenz die allerhöchste Gnade gehabt, mittelst Handbillets an den Herrn Presidenten Eines hochlöblichen Directoriums meine Anstellung in den deutschen Erbländern anzubehalten. Ja, in dem Augenblick, keine Dienststelle offen war, so geruheten S[eine]r Majestät auch einstweilen, bis sich eine derley vacante Stelle ergäbe, zu meinem notschärtigen Unterhalt ein Taggeld von 45 xr. allergnädigst zu resolviren und bey der N. Ö. Bankal Administration anweisen zu lassen. Allerhöchstdieselbe sowohl, als auch E[ure]r Excellenz, geruheten mir seitdem mehreremale das Versprechen mündlich zu

---

történeztudományi doktori értekezés, szerk. KALMÁR János, ELTE BTK, Budapest, 1997, 335–357.; PAJKOSSY Gábor, *A titkosrendőrség Magyarországon 1848 előtt = Emlékkönyv Csetri Elek nyolcvanadik születésnapjára*, szerk. PÁL Judit – SÍPOS Gábor, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2004, 328–334.; PAJKOSSY Gábor, *Egy besúgó Pesten a reformkor közepén 1839*, Aetas 2006/4., 5–20.; DEÁK Ágnes, *Fülbemészó olvasatok, avagy hogyan olvas irodalmat egy rendőrbesúgó?*, Holmi 2001, 922–932.; DEÁK Ágnes, *Besúgólisták a neoabszolutizmus korából*, Aetas 2006/4., 21–44.

<sup>19</sup> ÖStA FMKA HKA Präsidialakten 420: 1798. Az irat megtalálásában Fazekas István bécsi levéltári delegátus volt a segítségemre; köszönet érte.

erneuern, als welche bey der ersten Gelegenheit seine Erfüllung haben sollten; – wie sich E[ure]r Excellenz dessen gnädig zu erinnern wissen werden.

Nun bin ich schon zwey ganze Jahre hiedurch in diesen hülflosen, und (nach der Natur meinen – E[ure]r Excellenz am besten bekannten Verhältnisse) von Tage zu Tage hülfloser, ja – nach der Umständen der jetzigen Zeit auch gefährlicher werdenden Lage; voll Erwartung, Unruhe, und Sorge für mein künftiges Leben.

Ich weiß, daß diese, obwohl höchsttraurige, Lage eines einzelnen Mannes den mit dem Schicksale ganzer Völker und Staaten beschäftigten Minister nicht immer rühren kann; aber ich weiß auch, daß Dieser, zu dem ich zu sprechen die Ehre habe, gerecht, weise, über alle Rücksichten erhaben, und, so wie der Monarch dem Er mit voller Seele dient, menschlich ist! der also das gänzliche Verderben eines – volle Fünfjahre hiedurch allen Widerwärtigkeiten ausgesetzten Unglücklichen, der sein Heil und seine Hoffnung in Ihm allein noch setzt, nicht wollen kann.

In dieser Ueberzeugung flehe ich E[ure]r Excellenz voll Anmuth an: Geruhen Hochdieselben, wo nicht S[eine]r Majestät an das allerhöchst und wiederholt gegebene heilige Wort zu erinnern, oder, in dessen natürliche Folge, Kraft Ihrer hohen Ministeriellen und Praesidial Auctorität, meine endliche Anstellung zu bewirken, wenigstens unterdessen bis sich die unerwartete Gelegenheit ergeben wird, gnädig anzuordnen, daß ich zu Einer hochlöblichen Hofkammer und Finanzhofstelle, deren Chef E[ure]r Excellenz sind, transferiret und von der blossen Abschreibung, in der Mitte von 16–17-jährigen Jünglingen, zu Geschäften (wenngleich ohne einigen Titel) verwendet werde; – um so mehr, da

1tens mein jetziges Taggeld nicht zu dem Bankal-System gehört, sondern bloß ein Gnadengehalt ist; folglich

2tens ich in gleicher Lage mit den Quiscenten bin, und dem Staate zur Last seyn muß.

Wien, den 17n August, 798.

E[ure]r Excellenz

unterthänigst gehorsamsten  
Johannes Batsányi

## II.

Allergnädigster Monarch!<sup>20</sup>

Johann Batsányi, Verfasser des allerunterthänigst angeschlossenen Aufsatzes, ist eben derjenige Euer Majestät wohlbekannte Ungar, welchem Allerhöchstdieselben nach ausgestandenen mehreren Drangsaalen im Jahre 796 eine Ausstellung zuzusagen, und solche dem damahligen Directorium aufzutragen, indessen aber ihn mit einem Taggelde von 45. xr. zu betheilen geruhet haben.

Aus Mangel der Erledigung eines ihm angemessenen Platzes ward er einstweilen an die hiesige Bancal-Administration zur Dienstleistung angewiesen, allwo er zur Reinschreibung der Aufsätze verwendet wird.

Er fühlt sich zu etwas besserem fähig, fühlt das Mißliche seiner Lage, und sehnt sich nach einer wirklichen Ausstellung, nach einer Verwendung bey der meiner Leitung allergnädigst anvertrauten Hofstelle.

Batsányi ist ein Mann von bewährten litterarischen Kenntnissen, er ist mehrerer Sprachen vollkommen mächtig, vorzüglich bewandert in der Latinität, und überhaupt ein denkender Kopf.

Gern würde ich ihn, wäre ein für ihn angemessener Platz bey Eurer Majestät Finanz und Commert-Hofstelle erlediget, zu dem selben vorschlagen, da ich versichert bin, daß er gute Dienste zu leisten vermag. Da nun aber dieser Fall nicht vorhanden ist, so nehme ich mir die ehrsuchtsvolle Freyheit, wenigstens auf seine Versetzung von der Bancal-Administration zur k. k. Hofkammer mit dem Beysatze allerunterthänigst einzurathen, daß Euer Majestät, in gnädigster Erwägung des harten Looses, daß diesem Mann getroffen hat, und um ihm seine Existenz in etwas zu erleichtern, sich allergnädigst bewogen finden lassen dürften, ihm, nach dem Beyspiele anderer Diurnisten einen Gulden täglich zu bewilligen. Sein bisheriges Betragen läßt mich an der Reinigkeit seiner dermahligen politischen Grundsätze keineswegs zweifeln.

Wien am 24ten August 798.

Saurau

<sup>20</sup> Gróf Saurau sajátkezű felség-előterjesztése.

Ich genehmige Ihren Antrag und haben Sie auf die baldige Anstellung des Bittstellers zu Ersparung des Taggeldes den vorzüglichsten Bedacht zu nehmen.

Franz<sup>21</sup>

<sup>21</sup> I. Ferenc sajátkezű végzése.

## A Szilágyi Domokos körüli vita mint az irodalomtörténet provokációja\*

*Miért váltak „ügygé” Szilágyi Domokos ügynökjelentései?  
Felvezető a közelmúltról szóló romániai társadalmi viták természetéről  
és az irodalomtörténet helyzetéről*

Meglepőnek tűnhet, de szűk másfél évtizedig közöny kísérte, illetve teljes hallgatás övezte a romániai magyar kultúra jeleseinek 1989 előtti szerepvállalását, s ezzel egyidőben nem munkálódtak ki a kérdés fogódzói, lehetséges beszéd-módjai sem.<sup>1</sup> Noha a források hiányára való hivatkozás nem volt ritka a kulturális közbeszédben, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy minden jel szerint egy jóval erősebb intézményesített felejtés logikájába kerültek be a romániai kommunizmus magyar vonatkozású történései. Egy példával szemléltetve: az olyan típusú, nagy nyilvánosságot kapott médiateljesítmények, mint Lucia Hossu Longin rendező százhusz részt megért megrázó dokumentumfilm-sorozata (*Memorialul durerii*) a romániai kommunizmus atrocitásairól nem rendelkezik számottevő, analóg romániai magyar teljesítménnyel, de a többször éles vitát kavart és leállított sorozat körüli kulturális közbeszédnek – akárcsak a hasonló romániai vitáknak – sem voltak magyar szereplői.

\* Az írás eredeti formájában a kolozsvári Magyar Irodalomtudományi Tanszék mellett működő Láthatatlan Kollégium és a Transzít Alapítvány által 2007 júniusában rendezett Szilágyi Domokos-szimpozium (*Politika és irodalom. Szilágyi Domokos szerepei*) egyik hozzászólásaként hangzott el Antal Balázs, Berszán István, Balázs Imre József, Stefano Bottoni, Demény Péter, Selyem Zsuzsa előadásai mellett. A szerkesztőség felkérésére az előadás szerkesztett változatát egy tárgabb, a kérdést kontextusba helyező felvezetéssel láttam el, de megőriztem az eredeti hozzászólás szabadabb, esszézerű jellegét.

<sup>1</sup> A kivételek közül: *A romániai magyar kisebbség történeti kronológiája 1944–1989*, Teleki László Alapítvány, Budapest, 1994.; *Erdély magyar egyeteme 1944–49*, I–II., vál., szerk. LÁZOK János – VINCZE Gábor, bev., jegyz. VINCZE Gábor, Custos, Marosvásárhely, 1995, 1998.; *Revízió vagy autonómia? Iratok a magyar-román kapcsolatok történetéről 1945–1947*, szerk., jegyz. VINCZE Gábor, Teleki László Alapítvány, Budapest, 1998.; *Magyar vagyon román kézen. Dokumentumok a romániai magyar vállalatok, pénzintézetek második világháború utáni helyzetéről és a magyar-román vagyoni jogi vitáról*, Teleki László Intézet – Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2000.; SZABÓ Gyula, *Képek a kutyaszorítóból. Műhelytitkok szabadon*, I–IV., Pallas–Akadémiai, Csíkszereda, 2001–2002.

A kérdés megítélése és az azt körülvevő társadalmi amnézia esete 2004–2005-ben vett váratlan fordulatot, s noha ezt a kommunizmus romániai történetének felülvizsgálására létrehozott új intézményi eszközök mentén is el lehetne beszélni, kétségkívül nem kötődik ehhez minden ízében. Az 1999-ben megnyitott, a Securitate iratcsomóinak vizsgálatára szánt A Securitate Irattárát Vizsgáló Országos Bizottság Levéltára (Consiliul National pentru Studierea Arhivelor Securitatii) anyagának bővülése, a kutatók számára való részleges hozzáférhetősége eredményezte Stefano Bottoninak azt az írását, amely ugyan eredetileg a kommunizmus egy adott időszaka kulturális mechanizmusainak működését értelmezte, de hamarosan közéleti vita kereszttüzébe került. Az eseményt nyomtatékosította, hogy a politikai élet épp akkortájt hozott létre megkerülhetetlen, új eszközöket az 1989 előtti időszak feltárására. A miniszterelnök 2005-ben hozta létre a Kommunizmus Bűneit Vizsgáló Intézetet (Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului din Romania) az ismert jelenkorkutató, Marius Oprea vezetésével, aki javarészt fiatal kutatókból álló munkaközösséget gyűjtött maga köré.<sup>2</sup> A nagyobb médiafigyelmet és egyben a szűkebb szakmai körök munkájára irányuló érdeklődést mégis az államelnök által megalapított Kommunista Diktatúra Elnöki Vizsgálatának Bizottsága (Comisia Prezidentala pentru Analiza Dictaturii Comuniste) kapta, amely Vladimir Tismaneanu vezetésével 2006 áprilisában indult meg. A bizottság azonban első lépésben nem munkájával vagy a beválogatott, nagy akadémiai presztízsnek örvendő tagjai csatlakozásával kavart vihart, hanem egyik kulcsfigurájának, Sorin Antohi történésznek a visszavonulása révén, aki nem sokkal ezután nyílt levélben ismerte be: 1976 és 1982 között a hírhedt Securitate ügynökeként dolgozott, noha a későbbiekben maga is kegyvesztett és megfigyelt lett.<sup>3</sup> Nem véletlen, hogy beismerése vált a romániai múltfeltárás egyik frusztráló és reflexív mozzanatává, s alapjaiban határozta meg a kérdés felvetését az államelnöki bizottság jelentésének nyilvánosságra kerülése előtt az irodalmi értelmiség körein belül is. A Securitate átadott irattárának hiányosságai, a követhetetlen és számos visszaélésre lehetőséget adó adatszolgáltatás, a törvényi hézagok olyan szkepticizmust alakítottak ki, amely máig meghatározza a tudományos közbeszédet is. A tudományos közbeszéd a források hiánya, hozzáférhetőségének nehézségei okán kevésbé a fellelhető források státusára, a rendszer működésére, mechanizmusaira, intézményeire, s ebből fakadóan a tettek természetére, súlyára, történeti pragmatikájára összeponto-

<sup>2</sup> Az intézet a széles körű dokumentáció mellett a büntetőjog eljárása alá eső helyzeteket rendszeresen átadja a bíróságnak, de ugyanez az intézmény indította el az eddigelé legszéleskörűbb – egyébként a romániai magyar oktatási intézményekben csaknem teljesen ismeretlen – oktatási és múzeumi programot a témakörben.

<sup>3</sup> Cotidianul 2005. szeptember 5.

sított, hanem botrányközpontúsága folytán a karikírozhatóbb, meglepőbb esetekre. Így viszont a múlt revíziójának első hulláma egy erősen értelmiségellenes hangulatba torkollott, amely máig rajta hagyta nyomát a magyar vonatkozású kérdésfelvetéseken is. Így nem tekinthető véletlennek, hogy magyar tekintetben a Szilágyi Domokost, illetve Sütő Andrást terhelő bizonyítékok előtérbe kerülése<sup>4</sup> inkább a közismert, emblematisztikus alkotók és értelmiségiek felelősségéről, egykori szerepéről indított vitát, mintsem a rendszer működéséről, berendezkedéséről, feltárhatóságáról, a feltárás mikéntjéről, s ezen belül a különböző érintettek súlyáról, szerepének megítéléséről. Ebben a sajátos összefüggésben – a források hiánya, a társadalomtörténeti fogódzók kimunkálatlansága, a gyakori politikai instrumentalizáció okán – az irodalom és az irodalmi értelmiség kommunizmusban betöltött szerepének egyfajta mintájaként („eseteként”, „ügyeként”) jelent meg a két nagy vita résztvevőinek tekintélyes része számára Sütő András és Szilágyi Domokos. Ez Földes László egykori meghurcoltatásának fellelevenítésére és Szilágyi Domokos előkerült jelentéseire kényszerűen olyan tehetetelt jelentett, amelynek ezek nyilvánvalóan nem feleltek meg: hiszen például az irodalmi élet működéséről a romániai kommunizmus eltérő időszakában olyannyira kevés tudás halmozódott fel, hogy nehezen lehetett felmérni egy-egy rá vonatkozó utalás (például akár a legelemibb iratfajták) igazi státusát. Miközben a román politikai és kulturális életben a lusztráció lehetőségének felmerülése, a forrásokat tároló intézmények státusának újraszabályozása, a források feltárása és hasznosíthatósága újabb és nagyon komoly vitákat eredményezett (például innen nőtt ki részben az értelmiség politikai szerepeiről, elkötelezettségéről avagy függetlenségéről folyó parázs eszmecsere),<sup>5</sup> a magyar kulturális szereplők hasonló jellegű újabb eszmecserejére már nem került sor. Például a romániai magyar kisebbség kommunizmusbeli szerepét külön fejezetben tárgyaló ún. Tismaneanu-jelentés, amelyre támaszkodva az államfő nyilvánosan, botrányba fúló parlamenti ülésen ítélte el az 1989 előtti rendszert, elsősorban szűkebb

<sup>4</sup> A Földes László pártbeli kizárásának körülményeit tisztázó esettanulmányt eredetileg a Korall publikálta Stefano Bottoni tollából (*A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy*, Korall 2004/18.), majd átvette a transindex.ro romániai internetes portál, a vita érdemi része (amelyben többek között az érintett Sütő András is megszólalt) azonban A Hétben zajlott 2005-ben. A vita anyagainak egy része online áttekinthető: <http://adatbank.transindex.ro/belso.php?alk=12&k=5>. Szilágyi Domokos ügynöki jelentéseit ugyancsak Stefano Bottoni publikálta 2006-ban a Helikon című kolozsvári folyóirat honlapján. Ezekből az tűnt ki, hogy Szilágyi Lakó Elemerről, Varró Jánosról, Péterffy Irénről és Páskándi Gézáról 1958-ban, illetve 1965-ben olyan olyan terhelő jellegű jelentéseket írt, amelyek alapján Varrót és Lakót kényszermunkára, Péterffy-t pedig börtönre ítélték. A jelentések elérhetősége: [http://www.helikon.ro/index.php?szilagy\\_i\\_domokos\\_dosszie](http://www.helikon.ro/index.php?szilagy_i_domokos_dosszie).

<sup>5</sup> Markáns visszatekintés a vitára: Idei in Dialog 2007. április, 19–21.



körben folytatott szakmai vitákat hozott magával romániai magyar kulturális körökben.<sup>6</sup> Időközben megjelent néhány, kétségkívül komoly társadalmi vitát érdemlő magyar szakmai teljesítmény is (irodalomtörténeti tekintetben ezek közül elsősorban a kulturális kérdéseket is érintő, komoly levéltári munkára alapozott, módszertanilag is számos helyén innovatív MAT-kutatásról és a „Gheorghe Gheorghiu Dej-korszak” irodalmi nyilvánosságát körüljáró kötetről, illetve egy még publikálatlan, a romániai cenzúra történetét vizsgáló doktori értekezésről van szó),<sup>7</sup> ezek azonban már távolról sem váltottak ki széles körű eszmecserét. Természetesen a visszhang elmaradása a szakmai munka felgyorsulásának és intézményesülésének jótékony jele is lehet: annak a diszkrét nyoma, hogy a nagyközönség az egyre szakszerűbbé váló kutatásokon már nehezen talál könnyű vitafelületet. Noha a legvisszhangosabb viták ismert irodalmi személyiségek szerepvállalását övezték 2004 és 2006 között, kétségkívül egyelőre épp az irodalomnak a román kommunizmusbeli szerepéről tudni a legkevesebbet, s ezen a területen folyik a legkevésbé rendszerszerű kutatás: az utóbbi időben megjelentetett politika- vagy társadalomtörténeti feltáró forrásgyűjteményekhez hasonló irodalmi vállalkozásokra előreláthatólag még várni kell, ezen a területen végez a legkevesebb kutató levéltári munkát. Nem véletlen, hogy még az olyan helyzeteknek az elvi, irodalomtudományos megfontolásával is adós maradt néhol a romániai magyar irodalmi közelet, mint amilyenbe a Szilágyi Domokost érintő újabb dokumentumok révén került. Kétségkívül túlzottan leegyszerűsítő volna az előállt helyzetet azzal lezárni, hogy az előkerült dokumentumok nem érintik a szóban forgó költészet színvonalát. Noha ez így van, a közelet és az irodalom nyugtalanító viszonyára, szereplehetőségeire,<sup>8</sup> s ezzel együtt az irodalomnak tu-

<sup>6</sup> A Tismaneanu-bizottság magyar kérdésekről szóló fejezetét Salat Levente koordinálta, Novák Csaba Zoltán, Olti Ágoston, Stefano Bottoni, Lázok Klára, Nagy Mihály és László Márton történészek készítették számos addigél teljesen ismeretlen, illetve titkosított levéltári forrást is használva. A Tismaneanu-jelentést soron kívül jelentette meg a Humanitas Kiadó: *Raport final. Comisia Prezidentiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din Romania*, szerk. Vladimir TISMANEANU, Dorin DOBRINCU, Cristina VASILE, București, 2007. A jelentés teljes szövege elérhető online forrásként az államelnöki hivatal honlapján: [http://www.presidency.ro/static/ordine/RA-PORT\\_FINAL\\_CPADCR.pdf](http://www.presidency.ro/static/ordine/RA-PORT_FINAL_CPADCR.pdf)

<sup>7</sup> *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az ötvenes években*, szerk. BÁRDI Nándor, Pro-Print, Csíkszereda, 2005; *Az 1956-os forradalom és a romániai magyarság 1956–1959*, szerk. Stefano BOTTONI, Pro-Print, Csíkszereda, 2006; *A sztálinizmus irodalma Romániában*, szerk. BALÁZS Imre József, Komp-Press, Kolozsvár, 2007; GYÖRFFY Gábor, *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában*, PhD-értekezés, szakirányító CSEKE Péter, Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, 2007.

<sup>8</sup> A közelet, illetve politika és irodalom modern viszonyát, az ebből fakadó írói és irodalmi értelmiségi szerepeknek a korai magyar irodalmi modernizmus történetében betöltött helyét,

lajdonított társadalmi szerepekre is élesben nyújt rálátást a helyzet. Amely attól különösen felforgató erejű, hogy az irodalom ilyesfajta, jelenidejű társadalomtörténetéhez igazából inkább kérdések vannak egyelőre, mint biztos feleletek. Magam öt rövid összefüggést vetnék fel.

### *A hallgatás alakzatai: öt kérdés*

Öt kitérőben érintem a hallgatás és Szilágyi Domokos életművének összefüggését. A hallgatás antropológiája egy feljövőfélben levő antropológiai projektje az utóbbi éveknek. David Le Breton *Du silence*-a csak az egyike azoknak a munkáknak, amelyek meggyőzően beszélnek arról, hogy a hallgatás formái, módozatai, használatai mentén mennyi minden feltárható az egyéni és közösségi antropológiákból.<sup>9</sup> Az hogy ki, mikor, hol, miért és hogyan hallgat, milyen bevett és megtűrt formái vannak a hallgatásnak, hogyan lehet beszélni ezekről és az elhallgatott dolgokról, nagyon kifejezően kirajzolhatja a személyközi érintkezés, a státus, a személyi mozgástér és kapcsolatrendszer legeltérőbb formáit. Érdemes elgondolkodni azon, hogy ez mennyire megsokszorozottan igaz lehet olyan társadalmakra, ahol a megszólalást nemcsak szabályozzák, hanem sokszorosan visszafogják, kiszámítják, elnyomják, és ahol a megszólalásnak a szokásosnál nagyobb a rizikója.

1. A hallgatás antropológiájában (amely igencsak szól a megszólalás különféle formáiról és helyzetéről is) privilegizált helyzetet foglalhatna el a színlelésként működtetett hallgatás. A hallgatás és a beszéd mint szerepjátszás, és a színlelés mint társadalmi gyakorlat az ilyen helyzetekben nagyon nehezen választható el egymástól. A hallgatást a közelmúlt diktatúráját feltáró és érteni próbáló irodalom nagyon gyakran rendeli a tiszta ellenállás valamilyen formájához: kétségkívül a beszéd (például a dicsőítő beszéd) megtagadására, a mintegy tiltakozó kivonulásra, a rendszer értékeitől való szimbolikus elzárkózás egyik fontos fajtájára gondolhatunk itt, s ezeknek valóban komoly egzisztenciális tétjük is volt. A Szilágyi Domokosra döbbenetesen emlékező Tamás Gáspár Miklós valószínűsíthetően ebben az összefüggésben említi fel, amit több visszaemlékezésben is megtalálni: hogy Szilágyi Domokos mennyire gyakran hallgatott – akár társa-

---

irodalom- és értelmiségtörténeti vizsgálhatóságát részletesen értelmeztem saját szűkebb szakterületemen, a 19. század második felének magyar irodalmáról, Mikszáth politikai szerepeiről értekezve: T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoeitikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007. (*Ligatura Könyvek*, 3.) (Lásd a *Mikszáth politikáról szóló szövegei és egy új értelmiségi szerepkör körvonalai* című fejezetet.)

<sup>9</sup> David LE BRETON, *Du Silence*, Métailié, Paris, 1997.

ságban is. „Valamiért én sokszor találkoztam Szilágyi Domokossal Bukarestben. Méliusznál (Strada Amiral Bădescu 8), Majtényi Eriknél (Intrarea Nicolae Ionescu 13), Szász Jánosnál (Strada Mozart 24), Bodor Páléknál (Bulevardul Republicii 77), Dankanitséknál, de a leggyakrabban Majtényiéknél, ahol az egész erdélyi magyar irodalom kaláberezett és tarokkozott, s ahol Olga táplált valamennyiünket. Szisz – mindenki így hívta Szilágyi Domokost – többnyire hallgatott.”<sup>10</sup> TGM visszaemlékezésében azonban kegyetlenül kétértelmű ez a hallgatás: nem tudni, hogy a hallgatás mikor a rezisztencia egyik formája és mikor kényszerű, akár kegyetlen szerep. Lehet-e ártatlanul hallgatni egy olyan társadalomban, amely kitüntetett társadalmi viselkedéssé emelte a szerepjátszást? A diktatúrákban ezért is különösen zavarba ejtő a hallgatás: nemcsak a kivonulást, a kooperáció megtagadását jelölheti, hanem néha akaratlanul cinkos módon fenntarthatja a rendszert, vagy a társadalmivá emelt szerepjátszásnak egyik formája lesz – takar, csak épp túl gyakran nem tudni, hogy mit.

Vajon annak az értelmezése, hogy a szerep és a szerepjátszás annyira keserű és önmarcangoló formában kerül elő a Szilágyi-szövegek némelyikében, kitérhet-e ez elől a körülmény elől? Olvashatók-e enélkül a kétértelműség nélkül az olyan sorok, mint a „...megvámolják majd, mert van, van határ, / amelyen át nem engedik / poggyásznak gyilkos felét / örült felét, képmutató felét, / hullafoltos felét, zimankós, / havakkal könnyező, halállal / teljes felét, és elválik, igen, / elválik a hazugság a reménytől”. Úgy, ahogyan nagyon nehezen tudnám egyértelműsíteni a „fekszem, virrasztok / megverten / Balekség díját / megnyertem” (*Megvert az Isten*), a „Kevés emléken, sok szomorúságon / kívül mit tudtál adni? / A kis jót is, mi néha volt, / kész voltál eltagadni” (*Magamnak*) kétértelműségét, nagy kérdés, hogy Szilágyi költészetében a már korántól erős fogékonyságot a hallgatás, az elhallgatás, a mimikri, a szerepjátszás alakzatai, a prozopopeikus eljárások iránt le lehet-e választani megnyugtatóan arról a bizonyára megdöbbentő tapasztalatról, hogy mit jelent az, ha egy társadalom a szerepjátszás elképesztő formáira rendezkedett be? Ugyanaz-e, ugyanúgy modernista poétikai konstruktum-e a szerepjátszó költészet Szilágyinál és az első Forrás-nemzedék költészetében, mint mondjuk Ezra Pound *Masken / Personae*-jében?

Ne értsenek félre: nem akarom lerombolni vagy érvénytelennek tekinteni azt a filológiai jól dokumentálható, számos korabeli emlékezésből kitetsző körülményt, hogy az első Forrás-nemzedék és ezen belül Szilágyi Domokos a korszak körülményeihez képest megdöbbentően tájékozott volt a késő modernizmus és az avantgárd alakulástörténetét illetően, a külföldi irodalmi mozgá-

<sup>10</sup> TAMÁS Gáspár Miklós, *A második nekrológ*, Élet és Irodalom 2006. december 22.

sok tekintetében.<sup>11</sup> Hogy annyi mindent tudott (társaival együtt) a szerepjátszó költészetről is. Csupán azt kérdezem, hogy egy olyan társadalomban, ahol a szerepjátszásnak, a társadalmi mimikrinek rétegzett kultúrája van, nem nehéz-e úgy írni (vagy történetileg olvasni) a szerepjátszó költészetet, hogy a szerepjátszás különféle intézményesített formáiról ne vegyünk tudomást? Ami látszólag modernista vagy avantgárd hallgatásnak tűnik a diktatúráról, nem kifinomult, többértelmű poétikai formája-e a beszédnek a diktatúráról (a diktatúra anti-intellektualizmusáról, az értelmiségi szerepkörök beszűküléséről s megannyi más döbbenetes dologról)?

2. Meg tudom érteni a háritást, a félreértéseket, az elhallgatásokat, a megdöbbenést az előkerült Szilágyi Domokos-jelentések ügyében. A történet azért is hallgatásra bír, mivel nyugtalanítóan, rendkívül nehezen szétválaszthatóan összesomosódik benne az elkövető és az áldozat. Mert nagyon nehéz kibogozni a tett és a felelősség kérdését. Mert nem lehet eldöntendő kérdéseket feltenni és nem lehet eldöntendő válaszokat adni. Mert ahogyan a történettudományban a holokaussztal való szembenézés révén, az irodalom történetében is újra nyugtalanítóan visszatérnek az etikai kérdések – de nagyon más formában, nagyon más jelleggel, mint korábban.

És ráadásul itt van a lépték problémája is: az, hogy arányt tévesztett-e Szilágyi ügyének feltárása? Beilleszkedik-e abba a logikába, amely hosszú ideig a romániai ügynökügyek sajátos és elgondolkodtató jellemzője volt: úgy tűnt, hogy ügynökök vannak tartótisztek nélkül, a felelősség széteszlik, bűnbakszerű esetekben látszik előjönni? Ki kellett volna-e (ki kellene-e) dolgozni valamilyen szimbolikus arányt a közelmúlt feltárásában és nyilvánosságra hozatalában? Tényleg el kellett volna-e hallgatni a Szilágyi esetét addig, amíg a rendszer igazi működtetőinek, haszonélvezőinek a története feltárul, s azok környezetében kellett volna-e beszélni róla?

Visszafordítva a kérdést, az ugyanilyen nyugtalanító: vannak-e kis ügyek? A lépték aránytévesztése jelentheti-e egyben azt, hogy nincs értelme beszélni, gondolkodni a „kis ügyekről”? Elmosható-e a felelősség? Egyáltalán: ki állapíthatja meg a felelősséget? Lehet-e toleránsnak lenni a múlt történéseivel kapcsolatban? Van-e olyan múltbéli tett, ami nem tolerálható: nemcsak a jog, az adminisztratív döntések eszközeivel, hanem a társadalmi szintű társas viszonyok

<sup>11</sup> Lásd erre például Szilágyi Júlia visszaemlékezéseit és megjegyzéseit „a forma csendes forradalmáról”: *Szilágyi Domokos az irodalmi kánonokban*, CZINTOS Emese – CS. GYIMESI Éva – DARABOS Enikő – NAGY Mária – SELYEM Zsuzsa – SZILÁGYI István – SZILÁGYI Júlia – TÖTH Zsombor – VALLASEK Júlia – VISKY András kerekasztal-beszélgetése = *Vissza a forrásokhoz. Nemzedékvallat*, szerk., bev. BALÁZS Imre József, Polis, Kolozsvár, 2001, 50–52.

keretei között? Nem fenyeget-e az a veszély, hogy ha túl sok mindent tolerálunk a közelmúltban történt dolgok közül, akkor elveszítjük az erkölcsi norma minimumát is a múlthoz való viszonyunkban?<sup>12</sup>

Ugyanide tartozik, hogy hogyan lehet egyáltalán beszélni ezekről a sokakat felzaklató kérdésekről. Meg lehet-e kerülni a túlzás és a magánélet kérdéseit? Ahogyan a Korunk közelmúltbeli ankétjában egy irodalomtörténész fogalmazza meg aggályait: vajon paradox módon nem szerencsés-e a hallgatás, nem veszi-e elejét a bulvárosításból fakadó „nyilvános szembesítéseknek, kibeszélő- és bocsánatkérő show-knak, annak, hogy az emberi nyomorúság minden kis részlete feltáruljon”.<sup>13</sup> A hallgatás ebben az esetben iszony mindattól a nem belátható hozadékatól a kérdésnek, amellyel járna: attól, hogy a hasonló események kikerülhetetlenül a botrány történettípusaiban mondhatók el bizonyos regiszterekben. Tartózkodás attól, hogy a privát szféra jól bejáratott határai feloldódjanak. Félelem attól, hogy nem tudjuk mérvadó módon eldönteni: mi tartozzék, tartozhat a nyilvánosságra és mi „magán” és magánéleti kérdés ezekben a történetekben.

Azonban engedjék meg, hogy megfordítsam ezeket a dilemmákat. Visszafele is ugyanilyen nyugtalanítóak számomra a dolgok: mit jelent a magánkörülmeny, a privát szféra, a magánülethez való jog és ennek etikája az 1989 előtti évek romániai kontextusában? Csak végképp személytelenül lehet-e beszélni a közelmúltról, elodázhatók-e a személyi felelősségek? Egyáltalán: kinek a magánülethez való jogát kell és lehet védeni? Az áldozatokét vagy a tettesekét? De ha nem választható szét az áldozat és a tettes, illetve az áldozat és a tettes szerepei egybemosódnak, akkor mi van? Le lehet-e mondani a populáris kultúra regisztereiről a múlt feltárásában akkor, ha tudjuk: mennyire hatékonyak, de mennyire torzítóak is ezek? Le lehet-e (vagy le kell-e) ezzel együtt végleg mondani a nyilvános társadalmi vitáról, ha tudjuk, hogy azok a médiumok, amelyekkel ez a vita megteremthető vagy felerősíthető, egyben radikálisan újra is írják a történeteket? Le lehet-e mondani a megtörténtek „újrabeszéléséről” akkor is, ha tudjuk, hogy a társadalmi amnézia különféle formái és rétegei szükségszerűen új helyzetbe hozzák és eltorzítják az apró részletekben nyilvánosságra kerülő közelmúltat, megváltoztatják státusát? De a társadalmi amnézia különféle formái részben nem azért léptek vajon működésbe, mert ki- és átbeszéletlen maradt a múlt?

Azt hiszem, igazából ezekből a dilemmáimból érthető meg, hogy miért tartom annyira kifejezőnek az utóbbi évtizedek történetírásának egyik nagyon erős elméleti vonulatát, amely épp a gyászmunkáról beszél a közelmúlt traumatikus

<sup>12</sup> A tolerancia kitágításának ilyesféle veszélyeiről ld. Andrei PLEȘU, *Toleranța și intolerabilul. Criza unui concept* = Uő., *Despre bucurie în est și în vest și alte eseuri*, Humanitas, București, 2006, 69–109., különösképpen: 92–96.

<sup>13</sup> Vallasek Júlia válasza a *Vitázó utókor* címet viselő ankét: Korunk 2007. április, 42.

élményeinek feldolgozásában. A trauma és a gyász, a történeti emlékezet mint gyázmunka itt van vagy lesz mindannyiszor minden mizériájával, kétértelműségével, szorongásával ezekben a történetekben.

3. Meg tudom érteni a hallgatást a közelmúlt történeteiről. Én magam is számos dologban csak hallgatni tudok. Nemcsak a tárgyi tudás hiányáról van szó, hanem egy-egy adat, körülmény, versmondat, alakzat történeti pragmatikájáról. Mit nehéz feltárni, mit kellene tudni ahhoz, hogy érdemben beszéljünk a Szilágyi Domokos-szövegek és főként számos más szöveg poétikájának politikájáról? Először is azt a mozgásteret kellene rendszeresen látni, amelyben ezek a szövegek létrejöttek. Azt, hogy mit jelentett, milyen súlya és státusa volt egy adott pillanatban egy adott mondatnak? Mikor milyen rései voltak a szabadságnak az irodalmon belül és kívül, az irodalmi életben és azon kívül? Mikor, mennyire és hogyan lehetett nemet mondani az irodalmon belül és kívül? Kinek és minek lehetett nemet mondani? Mikor mit jelentett nemet mondani? Mit jelentett hallgatni, elhallgatni, szabadúszni? Mikor és milyen értelemben volt tettértéke a beszédnek vagy a hallgatásnak? Szeretném egyértelműbben látni, hogy a gyerekek beszervezése, a családon belüli besúgás, a szoros baráti körökön belüli beszervezettség milyen gyakori volt és milyen formákat öltött.

Az újabb kutatásoknak köszönhetően, lassan és nehézkesen, de előreláthatólag felépül valamifajta tudás a források forrásértékét illetően is. A tekintetben, hogy mit jelent a hitelesség egy titkosszolgálati dosszié esetében, milyen mértékben és mit lehet elhinni egy ilyen forrásnak.<sup>14</sup>

Mindezek nélkül végképp tanácstalan vagyok egy-egy cselekedet, gesztus értékét, státusát, jellegét illetően. Ez nem jelenti azt, hogy lehetetlennek vagy értelmetlennek látom a róluk való beszédet: csupán annyit jelent, hogy a legnagyobb és legmegdöbbentőbb feltárások, leleplezések nem biztos, hogy számomra megnyugtatóan oldják meg a kérdést. Többek közt azt is, hogy mit jelent az a körülmény: Szilágyi Domokos jelentett. Nehogy azt higgyék, hogy bárminek a súlyát el szeretném venni (nem mintha úgy gondolnám, hogy el tudom). A kérdés számomra igazából az: amikor tudunk valamit ilyen és hasonló esetekben, tudjuk-e igazából, hogy mit tudunk?

4. Emlékezzenek: nem kis erővel merült fel az utóbbi év vitáiban, hogy ki beszélhet a közelmúltról, és kinek kell hallgatnia róla. Az, hogy beszélhet-e a múltról hitelt érdemlően, aki nem élte át, s az átélés egyben garanciája-e a hitelességnek? Ha hallgatnak azok, akik szemtanúként beszélhetnének róla, megszólalhatnak-e

<sup>14</sup> A kutatásban lásd erre különösen: *Autonóm magyarok?*

és hogyan beszélhetnek azok, akik gyerekként éltek meg, nem éltek meg vagy pedig csak források különféle fajtáiból építik tudatosan újra a múltat?

Engedjék meg, hogy visszafordítsam a kérdést: mire láthatott rá a szemtanú egy, a közelmúlthoz hasonló rendszerben, ahol a társadalmi szerepjátszás, a közélet és a közéleti beszéd elfojtása, a félrevezető propaganda nagyon nehezé tetten, ha nem lehetetlenítette el éppenséggel a rálátást az épp történő dolgokra? Tudom, hogy a romániai diktatúra eltérő időszakaiban a magánélet, a szűk társasélet informális közösségei, a technika sajátos használata (például az illegális rádiózás kiterjedt kultúrája) is hatékonyan alakított ki tágabb perspektívát a történésekről, de a felbukkanó levéltári források alapján egyre jobban látható: mennyire be van határolva a szemtanúság státusa egy ilyen közegben.

Ám emiatt át lehet-e és kell-e adni a közelmúltról való beszéd privilégiumát egyes generációs vagy éppen szakmai csoportoknak? El lehet-e hallgatni vagy hallgattatni csupán azért, mivel a szemtanúság nem tökéletes formája és pozíciója a múltból való beszédnek, s a diktatúra egyes időszakait tekintve meg végképp korlátozott perspektívát jelent a múltból? Át lehet-e hárítani a közelmúltról való beszéd gyakran kényelmetlen szerepét és jogát a specialistákra? Ebben az esetben a hallgatás könnyen válhat a specializálódás és a hárítás egyik formájává: szaktudományos kérdéssé minősítjük a dolgokat, csak a specialistáknak engedjük meg, hogy beszéljenek róla, nem engedjük szóhoz jutni a korabelieket és a nem specialistákat, vagy csak korlátozott érvényt tulajdonítunk a perspektívájuknak azt vélelmezve, hogy túlságosan is részei voltak a múltnak ahhoz, hogy rá láthassanak vagy hitelesen megszólaljanak.

Bizonyára rájöttek már: azt szorgalmazom és amellett keresek érveket, hogy miért és hogyan szükséges szerepet találni a különböző identitású csoportoknak a közelmúltról való beszédben. Nem a véleménynyilvánítás demokratizmusának az okán, s nem azért, mivel minden mindegy lenne s nem lehetne esetenként hierarchizálni a megszólalók között. Hanem elsősorban azért, mivel az eltérő identitásoknak nagyon más, de egyformán látványos és kölcsönösen segítő szerepük lehet a múlt feltárásában és megértésében. Ha például végre nem játszunk ki egymással szemben a generációkat és a közelmúlt generációs megértésének a szerepét, akkor arról is el lehet kezdeni beszélni, hogy milyen értelemben vannak közös generációs tapasztalatok a közelmúltról, ebből a szempontból hol és hogyan tagolódnak a múltképeink, s végre feltárulhat a múlt megtapasztalásának és konstrukciójának egy nagyon sajátos rétegződése. A múlt ugyanis nem csupán történeti konstruktum, hanem társadalmi építmény is; számomra legalábbis ugyanannyira fontos, hogy milyen típusú tapasztalatok, képzetek, reprezentációk fogalmazódtak, fogalmazódnak vagy fogalmazhatók meg róla, mint az, hogy úgymond „mi is történt egészen pontosan”. Annál is inkább, mi-

vel magának a kettőnek a viszonya nagyon távolra vezet: segíthet megérteni, hogy egy adott társadalom mikor, mit kezdett vagy nem kezdett önmagával, a tapasztalataival.

Ugyanígy nem látom szerencsésnek kijátszani a szemtanúságot a szakmával szemben. És nemcsak azért, mert a kettő nyugodtan egybe is eshet. Nemrégiben az irodalom oral historyjének, egyfajta oral literary historynek a kidolgozását szorgalmazva próbáltam meg beszélni arról, hogy ha az irodalomtörténet nem kezd valamit a szóbeli forrásokkal, s a dilettáns, pontatlan megnyilatkozás körébe utalja át őket, például a közelmúltat illetően nagyon értékes forrásoktól esik el. De nemcsak erre gondoltam, amikor néhány mondattal korábban arról beszéltem, hogy nem lesz szerencsés, ha a múltból való beszédet áthárítjuk a szakma berkeibe. Hanem arra is, hogy hogyan lehet elejét venni a kérdésről való társadalmi hallgatásnak: hogyan ágyazhatók vissza a romániai közelmúlttal kapcsolatos kérdések a társadalmi közbeszédbe? Hogyan kerülhető el a társadalmiasított hallgatás nagy léptékű formája, az amnézia ezekben a kérdésekben? Hogyan lehet a múlttal kapcsolatos új tapasztalatokat nyugtalanító társadalmi kérdésekké, a közelmúlttal – s implicit módon az irodalmi közelmúlttal – való társadalmi számvetéssé tenni? A társadalmi beágyazottság, a társadalmi közbeszéd kereteinek, formáinak megteremtése híján a közelmúlttal kapcsolatos jogi, adminisztratív, politikai döntések, szakmai eredmények könnyen zárvánnyá válhatnak, ahelyett, hogy alapjaiban kezdenék ki a történelemtől való gondolkodásunkat.

Látható: az egyes pozíciók, beszédlehetőségek, identitások szerepének a kimunkálását szorgalmazom. Úgy látom, hogy ezzel nemcsak árnyalni lehetne a közelmúltból való beszédet, hanem a beszéd ökonómiáját is meg lehetne teremteni: körül lehetne írni az egyes megszólalási pozíciók érvényességét, szerepét és e szerepek határait, kimunkálva az érzékenységet a szereptévesztések, a múlt használatával való visszaélések iránt, de ugyanakkor elejét venni annak is, hogy a múltból való beszédből nagyon is fontos szereplők iktatódjának ki, némítódjanak el.

De egyáltalában: hogyan lehet beszélni ezekről a dolgokról? (Szakmabeli kollegáim ne értsenek félre: nem azt kérdezem, hogy szakmailag hogyan lehet beszélni ezekről a dolgokról?) Azt, hogy mennyire megtanultunk hallgatni ezekről, jól szemléltetheti, hogy mennyire nehezen találunk nyelveket a múltból való beszédhez. Újra azt kérem: ne értsenek félre. Nem a tudományos beszédet, annak alakzatait, eljárásait akarom bagatellizálni, lehetetlen helyzetbe hozni. Kétségkívül a börtönökben elpusztultak, a továbbtanulástól eltiltottak vagy a beszervezett gyerekek statisztikái jóval pontosabban és döbbenetesebben kifejező, expresszív módzatai lehetnek a közelmúltból való beszédnek, mint egy túlzóan személyes hangvételű szöveg. A kérdés jóval tágabb: milyen nyelveken,



milyen regiszterekben, hogyan lehet beszélni a társadalmi szintű traumatikus élményekről? A szörnyűségek emberi léptékűvé alakítása, azok az eljárások, amelyeket a holokauszt kutatásban Jörn Rüsen detraumatizáló szerepűeknek tart (az anonimizálás, a kategorizálás, a normalizálás, az esztétizálás) nem kicsinyítik-e, banalizálják-e a közelmúltat?<sup>15</sup>

Van egy nyelv és attitűd, amely még ezeknél is jobban aggaszt: a trendi kommunizmus és ennek a nosztalgikus nyelve (ahol nagyon gyakran magának a vizuális, auditív nyelvnek a szintaxisa nosztalgikus). Emlékezzünk: az utóbbi évnék az egyik legvisszhangosabb romániai értelmiségi vitája (a politika és az értelmiségi szerepek összekapcsolódását firtató parázs eszmecsere mellett)<sup>16</sup> arról zajlott, hogy szétválasztható-e a marxizmus és a szocializmus mint elmélet és mint történeti megvalósulás. Az Andrei Pleșu és a nemzedékemhez tartozó, jónevű újságíró, Drago Bucurenci vitája azért sem érdektelen, mivel az utóbbi által felvetett „jó és ártatlan baloldaliság” narratívája és ennek a visszhangja kétségkívül a nosztalgikus nyelv nagyon diszkrét formája volt a szóban forgó szövegekben.<sup>17</sup> Az olyan gyűjtemények, mint a *causescu.org*, ahol kommentár nélkül kerül egymás mellé a kitűnő kutató, Verdery könyveinek címlapja és értelmezés nélkül kínált egykori nyomtatott propagandisztikus kép- és hanganyagok (mint Ceausescu beszédei, az *Utecistii de azi, comunistii de maine*, a *Macarale*, a *Magistrala albastra*, az *1. Mai muncitoresc*), igen felemás helyzetbe hozzák az olvasót, nézőt, hallgatót.<sup>18</sup> Az, hogy a Morometii nevű együttes szinte változatlan átvétellel sikerszámmá stilizálta a *Macarale* nevű egykori kommunista propaganda-dalt, érzékletesen mutatja, hogy a nosztalgia különféle formái hogyan írják felül és szelídítik meg veszélyesen a történelmi tapasztalatot. Ebben az esetben a beszéd a múltról igazából a hallgatásnak és az elhallgatásnak az egyik formája.

5. De ha nem lehet hallgatni, akkor hogyan lehet beszélni a közelmúltról? Milyen nyelveket és logikákat lehet találni hozzá? Egy olyan nyelvet és logikát em-

<sup>15</sup> Jörn RÜSEN, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale 2004. ősz. Lásd még: Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000. (Román változata: *Memoria, istoria, uitarea*, ford. Ilie GYURCSIK – Margareta GYURCSIK, Amarcord, Timișoara, 2001.)

<sup>16</sup> Mellesleg ez sem választható el mereven az utóbbtól, illetve a szocializmus és az értelmiség viszonyát firtató problémafelvetésektől; a vita egyik, ebből a szempontból sem érdektelen csomópontja: *Idei în Dialog* 2007. április, 19–23. A parázs vita egyik utóhangja épp az értelmiség közelmúltbeli szerepeit és ezek áthagyományozódását járja körül: Gabriel LIICEANU, *Despre ură*, Humanitas, București, 2007.

<sup>17</sup> A vita záró, a korábbi szövegekre is reflektáló írása: Andrei PLEȘU, *Despărțirea de problemă*, Dilema Veche 2007. február 2.

<sup>18</sup> [www.ceausescu.org](http://www.ceausescu.org)

litenék fel, amelyet diszkrét, érzékeny és érzékletes beszédmódnak látok, s amely jól mutathatja, hogy a múlt tudományos feldolgozásán kívül még mennyi formája lehet a közelmúlttal való társadalmi szembenézésnek.

Emlékezzünk, az angolszászoknál a posztkoloniális attitűd, a gyarmatosítás különféle formáit, az orientalizmust, az okcidentalizmust feltáró, arra reflektáló gondolkodás eredetileg nem a posztkoloniális kritikával kezdődik, hanem nagy sikerű és hatású, kitűnően megírt, a *pigeon* identitást játékba hozó regényekkel. Ugyanígy, még mielőtt Hayden White híressé vált könyve megjelent volna a történelem elbeszélte jellegéről, a múlt politikáiról, a korai angolszász historiográfiai metafikció/áltörténelmi regény már provokatívan színre vitte ezt a tapasztalatot. És ez csak két olyan esemény a közelmúlt kulturális életéből, amikor a szépirodalom a tudományos diszkurzív tapasztalatot megelőzve vagy ahhoz képest provokatívabban, hatékonyabban tett tapasztalat és közbeszéd tárgyává olyan kérdéseket, amelyekről korábban csak hallgatni lehetett.

Távol álljon tőlem, hogy ideologikus programmá tegyem a szépirodalom számára a romániai múlttal való szembenézését. S félreért az is, aki azt vélelmezi, hogy épp saját szakmámat, a történettudományt kívánom lebecsülni. Csupán azt kívánom jelezni, hogy a szépirodalom lehetséges provokatív élvéé válhat a kérdésfelvetésnek, érzékeny és érzékletes nyelvet hozhat létre a közelmúltról, problémává és kérdéssé teheti végre azt.

Paradox módon a szépirodalom néha jobban beszél a brutalitásról, az embertelenség csúnyaságáról, a dilemmákról, mint maga a kutatás. Nem akarom felszámolni, tagadni a kutatás és a tudományos gondolkodás érvényét és hatékonyságát, csak három dologra gondolok: 1. a művészet problémát hozhat létre a múltból, s expresszíven, érzékenyen felépítheti, megkonstruálhatja, érzékelhetővé teheti az egykori traumatikus élmények természetét. Míg a történettudomány komolyan küszködik ezzel, nagy esély mindez a művészeti alkotásmódok számára. 2. A történeti emlékezés nem egysíkú: a szakszerű történeti kutatás, a jó kiállítás éppúgy hozzátartozik, mint a művészeti alkotás. A művészet ebben az értelemben a történetíráshoz hasonlóan a szó legnemesebb értelmében vett társadalmi emlékeztetővé válhat. Mindez tovább rétegezheti a múlttal való emlékezés lehetőségeit, nyelvet adhat az emlékezés különféle formáinak, szétartó tapasztalatainak, oldhatja a hallgatást. 3. A „romániai magyar irodalom” néhány, számomra fontos újabb alkotása, például Visky András *Tanítványokja* felől jól látható: nem lehetetlen és nem korszerűtlen, ha az irodalom vagy a színház beszél ezekről a kérdésekről.

Szilágyi Domokos lírája kapcsán az utóbbi időben igen gyakran fogalmazódott meg, hogy ezeknek a szövegeknek politikájuk is van, s hogy ezentúl nem lehet a történeteket mellőzve olvasni őket. Valószínűleg így is van, de nem mind-

egy, hogy *hogyan*. Az a gyanúm, hogy minél többet beszél a kortárs romániai magyar irodalom ezekről a tapasztalatokról, minél gyakrabban hozza új helyzetbe az 1989 előtti időszak mondatait, szerepeit, körülményeit, annál tisztábban fogjuk látni, hogy Szilágyi Domokos és mások szövegei, élettörténeteik hogyan mondják el ezt a megdöbbentő tapasztalatot, s hogy egyáltalán elmondják-e – vagy maguk is jelentőségteljesen (esetleg közönnyel, megvetéssel, iróniával, rémülten) hallgatnak róla.

*Az olvasás rejtekútjai. Műfajiség, kulturális emlékezet  
és medialitás a 20. századi magyar  
irodalomtudományban, szerk. Bónus Tibor –  
Kulcsár-Szabó Zoltán – Simon Attila*

A tanulmánygyűjtemény, amely a Ráció–Tudomány mind markánsabbá váló és a honi kultúratudomány diszkurzusát mindinkább meghatározó könyvsorozatának 12. köteteként látott napvilágot, egy hároméves, az NKFP által finanszírozott kutatási program utolsó szakaszát dokumentálja. Ebbéli minőségében tehát kétszeresen is az utolsó, hiszen a kultúratudományok kikerültek a nemzeti alapprogram által támogatandó tudományterületek sorából. Hogy a tágan értett kultúratudományok, s így az irodalomtudomány észrevétlenül, ám fokozatosan megszűnő kutatás–finanszírozása a recenzens eszébe ötlük a tanulmánykötet forgatása közben, az nem a véletlen, vagy az elkalandozó figyelem műve. *Az olvasás rejtekútjai* ugyanis mindenekelőtt a felejtés, a kulturális emlékezetvesztés szükségyszerűségével szembesíti olvasóját, és azzal a banális, ám mégsem kellően tudatosított bizonyossággal, hogy a kulturális örökség archívumaiban tárolt szövegek dinamikus mozgásban tartásának, aktualizációjának, potenciális megszólaltathatóságának is minimális feltétele az újraolvasás. Mert az ugyan kétségtelen, hogy sem megjósolni, sem befolyásolni nem tudjuk, mikor és mitől válik majd egy (valahol) tárolt (és szunnyadó vagy lappangó vagy más vonatkozásaiban már agyoncitált) szöveg egyszer csak érdekessé, az azonban kétségtelen, hogy a kánonápolás különféle intézményeinek fenntartása nélkül egyetlen jövőbeni találkozás sem jöhet létre. A kötet 13 tanulmánya a *Műfajiség, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban* című konferencián elhangzott előadások szerkesztett változatából áll össze, a 19. század utolsó harmadától a jelenkorig ívelő „hosszú” 20. század szövegdokumentumait használva föl az irodalom kultúratudományi perspektívájának archeológiai vizsgálatához. Bár nyilvánvalóan elhamarkodott volna ebből bármifajta következtetést is levonnunk, mégis meggondolkodtató, hogy a tanulmányok többsége az 1900-as évek

első feléből származó szövegeket vizsgál, Palágyi, Lukács, Balázs Béla, Fülep, Csáth, Zsigmond Ferenc vagy Halász Gábor egyes írásait értelmezve (a kötet hatástörténete azonban talán értelmezi majd ezt az időbeni sűrűsödést is). Időben korábbi anyaghoz csupán Fried István Meltzl Hugó komparatisztika-konceptió-ját vizsgáló tanulmánya fordul, míg az ötvenes évektől máig tartó időegyenesen csupán Marót Károly, Horváth István Károly, és egyetlen ma is élő irodalom-történészként Németh G. Béla helyezhető el.

Az előszó intenciója szerint a kötet írásai a medialitást már nem annyira technikai/anyagi, hanem immateriális értelemben állítják a kérdés középpontjába. Azokat a konstruktív, értelmező műveleteket teszik láthatóvá, amelyek az irodalmat mint „a közvetítés aktusában is keletkező tárgyat” létrehozzák, mindig újraalkotva az irodalom nyelvi-kulturális intézményét. (7.) A kötet tehát továbbgondolása vagy folytatása a *Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúradományok 20. századi történetében* (szerk. Oláh Szabolcs – Simon Attila – Szirák Péter, Ráció, Budapest, 2006.) címmel megjelent tanulmánygyűjteménynek, amely a kutatás előző szakaszában a technikai médiumok értelemképző szerepének és az irodalom önértésének kölcsönhatásait igyekezett feltárni. *Az olvasás rejtekútjai* számos ponton támaszkodik is a *Szerep és közeg* eredményeire, több tanulmány kiindulópontját az ott tematizált vagy felvetett problémák alkotják. Fehér M. István a fiatal Lukács György irodalomelmélet-felfogását tárgyaló tanulmánya például abból a *Szerep és közeg*ben Kulcsár Szabó Ernő által elemzett konfliktusból indul ki, amely esztétika és irodalomtörténet viszonyát a nemzeti irodalomtörténetek kialakulásának pillanatában, eredendően ássa alá (72.). Kulcsár Szabó Ernő problémafelvető jellegű nyitótanulmánya viszont ahhoz a (szintén a *Szerep és közeg*ben olvasható) Horváth János-elemzéshez kapcsolódik, amelyben Kulcsár-Szabó Zoltán rámutatott: az „irodalmi tudat” funkciójának meghatározásában (nevezetesen, hogy az irodalom önmagát szemléli) valójában azt a kitételt ismerhetjük fel, amelyet Niklas Luhmann az autopoietikus rendszerek létrejöttének egyik alapvető kritériumaként nevez meg. Hasonlóképpen ennek az elemzésnek, ám egy másik aspektusára épít Mészáros Márton Zsigmond Ferenc irodalomtankönyvét elemző írása, de maga a probléma fontos viszonyítási pontként jelenik meg Simon Attila kitűnő tanulmányában is. A szövegek közötti párbeszéd sora természetesen hosszan folytatható; elegendő itt csupán azokra az összefüggésekre utalnunk, amelyek például Balázs Béla kapcsán a két kötet különféle szempontú megközelítésmódjai között talán kevésbé explicit módon, de biztonsággal fellelhetők, például Dánél Mona *Szerep és közeg*-beli írása és Lénárt Tamás itteni elemzése között. Talán éppen ezek a sokszor látens módon továbbgördülő kérdések igazolják a leginkább a szerkesztők kiinduló kérdésfelvetésének időszerűségét.

Bármennyire erőteljes azonban a kapcsolat a két kötetben megfogalmazódó problémák és kérdések között, ez a fajta párbeszéd (illetve párbeszédkészség) fordítottan arányos a tanulmányokban alkalmazott módszertani megközelítésmódok, az ezekben megnyilvánuló kutatási érdekltségek és a háttérükben álló tudományos diszkurzusok „homogenitásával”. Ez a fajta sokféleség, a különféle diszkurzusok egymás melletti megjelenése és talán párbeszéde a korábbi kötetre talán még inkább jellemző volt. *Az olvasás rejtekútjai* azonban olyan cím, amelyet az olvasó az e kötetben egymás mellé kerülő, sokszor egymástól radikálisan különböző tudományos beszédmódok különbözőségét előrevetítő metaforaként is kiválóan működtethet. Természetesen nem kerülve ki azt a kérdést, hogy ugyanarról a problémáról történetileg is heterogén anyagon vajon lehet-e eredményesen beszélnie egyetlen tanulmánykötetnek egymástól ennyire különböző tudományos nyelveken? A teoretikus szövegek aprólékos retorikai elemzésében a derridai szemléletmódot követve, az erős metaforák köré építkező elemzések (pl. Lőrincz Csongor és Bónus Tibor írásaiban) vajon mennyire kínálnak összehasonlítható eredményeket a komparatiztika, a szemiotika, a színháztudomány vagy a hermeneutika felől érkező elemzők eredményeivel? A kérdés távolról sem akadémikus: a tanulmánykötetek utóéletét sokszor meghatározza, mennyire képesek használatba állni egy téma „kézikönyveként”, és ebben nem kis szerepet játszhat, hogy az egyes szövegek párbeszéde az adott kötetben mennyire lesz hatékony. Jelen sorok írója számára két kérdésben mindenképpen hatékonyan működtek együtt a kötet tanulmányai. Talán minden korábbinál direkter módon szegeztek ugyanis az olvasás során a kritikusnak azt a kérdést: a közvetlen történelmi és politikai okokon túl, amelyek lassan húsz éve elhárultak, tehát a rájuk való hivatkozás hovatovább önfelmentéssé vagy magyarázkodássá silányul, mi okozza, hogy óriási jelentőségű, magyar szerzők nevéhez köthető tudományos teljesítmények vagy belátások nem képesek a magyar kultúratudományok diszkurzusában utat törni maguknak. Hogy csak miután megjárták a „nyugati” siker útját, lehet reményük arra, a honi szakmai közösségek széles körben kanonizálják eredményeiket. A kötet több (ebben az értelemben is revelatív) tanulmánya szembesít bennünket ezzel a jelenséggel, például a Meltzl Hugo komparatiztika-konceptióját feltáró írás (Fried István), vagy a Marót Károly írásbeliségről-szóbeliségről vallott nézeteit elemző dolgozat (Simon Attila). Hogy Palágyit és Balázs Bélát már ne is említsük; itt talán már nem éri az olvasót akkora meglepetés, hiszen teoretikus munkásságuk az utóbbi években már megkapta a kellő figyelmet. A miéltre adható válasz nyilvánvalóan nem egyértelmű, de bizonyos, hogy az aktuális kutatások intézményes lehetőségei körül kellene keresnünk, és ez utóbbiban sokkal erőteljesebb hangsúlyt helyezve a tudományban elfogadott konszenzuális értékrendekre (vagy éppenséggel ezek hiányára), mint azokra a

materiális körülményekre, amelyek természetesen befolyásolják ez előbbieket. A másik olyan kérdés, amellyel a tanulmánykötet végigolvasása szembesítette olvasóját, egy (nem is kevésbé) kanonizált szerző teoretikus hagyatékának újra-gondolására irányult. Arra a Babits Mihályéra nevezetesen, akinek szerepe, teoretikus álláspontja Balázs Béla, Lukács, Halász Gábor és nem utolsósorban Németh G. Béla kapcsán nagyon komolyan került mérlegre. Ha a kötet tanulmányai valamilyen irányban fölvetnek megválaszolandó vagy aktuális kérdéseket, márpedig bizonyára számtalan lesz ilyen, az már az első olvasás után is bizonyosan állítható, hogy Babits elméleti munkáinak újraolvasására, ennek elodázhatatlan szükségességére fel fogják hívni a figyelmet.

A szerkesztők már az előszóban is hangsúlyozzák: nem törekedhettek teljességre, és az elmúlt bő száz év irodalomtudományát nyilvánvalóan nem is vethették szisztematikus tanulmányozás alá, amikor azokat a lehetséges kapcsolódási pontokat keresték, amelyek az irodalomtudomány média- és kultúratudományi fordulatának teoretikus újragondolásában a jelenkori kérdéseket az elméleti szöveghagyomány felől hatékonyan segíthetik. Mégis, ebben az óhatatlanul is szűkített keresztmetszetben számos olyan szerző és műve kerül az olvasó elé, aki és amely korábban mindenképpen kívül esett a teoretikus kérdezés eme horizontján. A rekanonizáció azonban nem csupán azoknak a szövegeknek a kulturális szükséglete, amelyeket korábban a felejtés sújtott. Azok a szövegek is igényt tartanak erre, amelyek korábban valahogyan már (erősen) kanonikusak voltak. A magyar klasszika-filológia eredményeit e teoretikus horizonton megjelenítő írások (Simon Attila már említett, valamint Tamás Ábelnek a fiatalon elhunyt Horváth István Károly Catullus-dolgozatát újraértelmező tanulmánya) olyan új, eddig kevésbé integrált korpuszt tesznek láthatóvá, hozzáférhetővé a magyar irodalomelméleti gondolkodás számára, amely az írásbeliség, valamint a műfajiság mediális aspektusainak vonatkozásában éppen azt bizonyítja: létezik olyan teoretikus hagyomány, amely ezeknek a ma olyannyira aktuálisnak, élőnek tetsző kérdéseknek a tematizálásakor megszólaltatható. A kötetnek ez a „szinoptikus” látásmód mindenképpen erénye: a társtudományok releváns szövegeit ugyanis olyan természetességgel helyezi az erősen kanonizált magyar irodalomtörténeti szövegek mellé (pl. a mai magyar irodalomtudományt számos vonatkozásban alapvetően meghatározó Németh G. Béla életműve mellé), ami könnyen kimozdítja a korábbi horizontokból a már ismert, de másként ismert szövegeket. Márpedig ha ez sikerül (és talán megelőlegezhető, hogy ebben az esetben igen), akkor a tanulmányoknak ez a kölcsönös párbeszéde mégiscsak igazolja a szerzői döntéseket. Ebben az összefüggésben érdemes felidéznünk a kötet nyitótanulmányát, amelyben Kulcsár Szabó Ernő a következőket írja az ilyen típusú archeológiai kutatás logikájáról: „Az ilyen kutatás természetesen nem azért fordul

a magyar irodalomtudomány múltjához, mert – valamiféle tőlünk elválasztott, feltáratlan tartományban kutakodva – úgy akarná „leporolni” a feledésbe ment örökséget, hogy közben ott filológiai kuriózumokra vagy lappangó gondolati rekvizitumokra bukkanjon. [...] Élővé annak tapasztalata teszi az ilyen kutatás kérdéseit, hogy az irodalmi jelenséggel való találkozás bizonyos nyomai nem törölődtek ki a hatástörténetből. Annak ellenére sem, hogy közben a felszínen mozgalmasság diszkurzív átalakulások mentek végbe. A hatástörténetben ugyanis nem az erdei nyomok logikája érvényesül: a friss vonulások nem mindig semmisítik meg a korábbiak emlékét, s nem az a nyom a legbeszédesebb, amelyik a gyér közlekedésnek köszönheti a létét. Annak a vélelmezése tehát, hogy a fentebbi találkozások nem lezárt esetei a múltbeli irodalomértésnek, abból a tapasztalatból származik, hogy a jelen irodalomértésének nincs válasza arra, miért és hogyan vonnak be bennünket ezek a nyomok az egykori értelmezés történetének élő közelségébe.” (21–22.)

*(Ráció, Budapest, 2007.)*



Szabó Gábor: „...Te ez iszkol”.  
*Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba*  
*című műve nyomában*

Míg a *Harmonia Caelestis* és a *Javított kiadás* élénk recepcióját követő viszonylagos kritikai csöndben mintha megerősödtek volna azok a hangok, amelyek Esterházy prózáját mindenekelőtt (szerzői) jogi esetként próbálták láttatni – a felületes szemlélő számára olykor úgy tűnhetett, mintha napjainkra ez a kérdés vált volna az Esterházy-szövegek legfontosabb próbakövévé –, addig olyan módszeres, a tudományos diszkurzus keretei közt értelmezhető olvasatok is napvilágot láttak, amelyek – talán megelőlegezhetjük – a copyright versus intertextualitás álproblémájánál lényegesen összetettebb olvasástapasztalatról tudósítanak. Hiánypótló munkák – még ha az Esterházy-recepciót tekintve ez a kifejezés meglepőnek tűnhet is – abban az értelemben, hogy eddig nem tapasztalt részletességgel vizsgálják az életmű egyes egységeit vagy szakaszait (Palkó Gábor *Esterházy-kontextusok* című, a közelmúltban megjelent könyve a *Termelési-regényig* terjedő szakaszt, Szabó Gábor pedig a *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveget), másfelől pedig korántsem lezárt, statikus, hanem több évtized távlatából is élő, dialógusképes, sőt egyre inkább értelmezendő korpuszként tekintenek Esterházy Péter szövegeire.

Szabó Gábor Esterházy-értelmezése különleges, egyszersmind veszélyes mutatóványt tár az olvasó elé: nem kevesebbre vállalkozik, mint a *Bevezetés* „konceptiózus” „poétikai” szempontú értelmezésére, valamint a „benne körvonalazódó irodalmiság-felfogás” feltérképezésére. Különleges, hiszen a *Bevezetés* roppant összetett utalásrendszere egy nem sokkal kevésbé összetett utalásrendszerű elemzés létrehozását indukálja, amely erőteljesen igényli Szabó Gábor imponáló szövegérzékenységét. És veszélyes, hiszen ez a komplexitásigény a „...Te ez iszkol” által bevallottan nem elégíthető ki.

Szabó Gábor egyfajta tabula rasaként tekint saját szövegére, néhány (feltűnően kevés) későbbi utalástól eltekintve csupán az alábbi rövid megjegyzéssel kap-

csolja azt a kanonikusnak tekintett olvasatokhoz: „Ezért meglepő, hogy a hajdani kánonteremtő, erős diskurzusok kivételével – Balassa Péter, Kulcsár Szabó Ernő, Radnóti Sándor, Szegedy-Maszák Mihály vagy később Wernitzer Júlia – alig találni olyan nagyobb lélegzetű tanulmányt az egyébként szerföldrött terjedelmes E. P.-szakirodalomban, amely a *Bevezetés* koncepciózus elemzésére vállalkozott volna. Ezek a valóban fontos szövegek aztán maguk is állandó hivatkozásokká rögzültek a későbbi értelmezésekben, normatív módon jelölve ki a *Bevezetéssel* kapcsolatban felvethető kérdések halmazát.” Szabó Gábor eljárását épp ez utóbbi megjegyzés igazolhatja, azonban az Esterházy-szakirodalomban nem teljesen naprakész olvasó gyakran nehezen látja be a „...Te ez iszkol” értelmezésének tétjeit. (A hivatkozások alapján persze jól kirajzolhatók a szöveg valódi orientációi: a szerző leggyakrabban Wittgensteinhez és Borgeshez, Barthes-hoz és Musilhoz fordul.) Az érvelés ilyenén kötetlensége valóban lendületessé teszi a szöveget, gyakran azonban hiányérzet, súlyosabb esetben kétségek maradhatnak az olvasóban, a könyv néhol talán túlságosan is egy feltételezett jóindulatú hermeneutika gondjaira bízta magát. Jól példázza ezt a *Bevezetésnek* a kánonhoz való viszonyát vizsgáló rövid kitétel: „Ha tehát igaz az, hogy »a kánon a kánon destrukciója, saját lerombolása által építi fel önmagát«, akkor a kánon lerombolására tett minden egyes kísérlet a kánon rögzítését szolgálja, s így kritikájának tárgyát erősíti. Míg ha egy szöveg elismeri a kánont, azzal egyúttal gyengíti is azt.” Jól lehet a kánon gyengítésére tett kísérletek kontraproduktivitása jól argumentált (a szerző de Mant idézi), kétségek vetődhetnek fel az idézet utolsó megjegyzésének kapcsán, melyhez egyébként Szabó Gábor semmilyen kommentárt nem fűz. Korántsem magától értetődő ugyanis, hogy a kánon elismerése miként gyengítené a kánont: nehezen gondolható el például, hogy a „...Te ez iszkol” című értelmezés, amely még a hátsó borítón is hirdeti a *Bevezetés* kanonikus pozícióját – a „hősi idők emblémájaként”, „egy korszakküszőb megkérdőjelezhetetlennek látszó jelölőjeként” írja le – hogyan gyengíthetné a szöveg kanonikus helyzetét.

A „...Te ez iszkol” más tekintetben is igyekszik függetleníteni magát a hagyománytól, több olyan, tanulmánykötetekenél szokatlan megoldást alkalmaz, amelyek bizonyos fókig magának a *Bevezetésnek* a szerkezetét imitálják: „Az okásélv helyét valamiféle figuratív okozatiság veszi át, a felbukkanó jelek, beszéd-módok, értékek sorozatai időről időre elveszítik, vagy másféleképpen módosítják érvényességüket [...] ennek érzékeltetésére jelzem egy adott fejezetben belül időnként a margóra helyezett nyilakhoz kapcsolt lapszámokkal azokat a további szöveghelyeket, ahol az éppen tárgyalt probléma egy másik szempont tükrében is jelentéssé válik. [...] Ezekkel a továbbutalásokkal nyilván meglehetősen mérsékelt sikerrel próbálom imitálni a hypertexteknél szokásos linkelési eljárást, jelezve, hogy a *Bevezetés* szerteágazó viszonyrendszerének értelmezésére alkal-

mas médium valószínűleg a *Fuhasok* ürügyén kibocsátott CD-ROM-hoz hasonló információhordozó lehetne.” (12.) Hasonlóan jár el a kötet szerkezeti felosztásával kapcsolatban is: minthogy a *Bevezetés* egyes darabjait egy „tágabb (szöveg)összefüggés részeként” fogja föl, nem törekszik az összes szövegről értelmezést adni, az egyes fejezetek pedig legtöbb esetben nem a *Bevezetés* egységei alapján, hanem a felvetődött kérdések csomópontjai köré szerveződnek; a gyakran elmosódó fejezethatárokat kisbetűvel kezdődő zárójeles fejezetcímek jelölik. Ezek a megoldások, bár kissé megnehezíthetik az értelmezésben való tájékozódást s jelentős erőfeszítésre késztetik/kényszerítik az olvasót, kétségkívül jól funkcionálnak, Szabó Gábor pedig produktívan használja ki a szokatlan formai megoldások előnyeit.

A „...*Te ez iszkol*” által létrehozott struktúra lényegében azon alapul, hogy az egyszer megfigyelt jelenséget – például az „iszkolással” jelölt folyamatos mozgást, rögzíthetlenséget, lokalizálhatatlanságot – az összes későbbi értelmezési csomópontokra is ráolvassa (tér szerkezet, időkezelés, elbeszélő, mámor, halál, műfajok áthágása, határátlépés, intertextualitás, medialitás stb.), és megfordítva. Miközben nagyon is nyilvánvaló (és kevésbé elegáns) volna azzal érvelni, hogy a rögzíthetlenség tényének rögzítése esetleg maga is rögzítésként volna fölfogható, a *Bevezetés*re és az értelmezésre magára (a „...*Te ez iszkol*” című kötetre) egyaránt következetesen alkalmazott, sőt egyfajta kulcsmetaforaként működött „középpont nélküli hálózat, szövedék” alakzata talán nem érdektelen megfontolásokra vezethet az olvasástapasztalat tekintetében.

„A *Bevezetés* jelkomplexuma – érvel Szabó Gábor – ugyanis olyan teret alkot, amely – Deleuze terminológiájával – »nem egységekből, hanem dimenziókból áll«, amelynek »nincs se kezdete, se vége«, s amely tehát »egy középpont nélküli, nem hierarchián alapuló« rendszerként tűnik jellemezhetőnek.” (16.) „A *Bevezetés* különböző részei, halmazai, csomópontjai közti viszonyok semmiképpen sem képzelhetők el valamiféle egyenesvonalúság mentén. Sokkal inkább olyan non-szekvenciális kapcsolatok hálózataként, amelyen belül a kapcsolódó elemek használati értéke is állandó változásban van.” (35.) Még ha távol is tartjuk magunkat Alan Sokal természettudományos „szigorától” (szellemtudomány-iszonyától?), érdemes megjegyeznünk, hogy a hálózat metaforája (?) az újabb hálózati kutatások fényében könnyen a metaforát használók ellen fordítható. Barabási Albert László akadémikus kutatásaira utalhatunk, aki *Behálózva* című, ismeretterjesztő jellegű könyvében meggyőzően érvel amellett, hogy a természetben, természetes úton létrejövő hálózatok szükségképpen kitermelik saját középpontjaikat, középpont nélküli hálózatok pedig főleg csak matematikai modellekben léteznek. Ez a fajta hálózatfelfogás pedig váratlanul mintha legalább olyan jól működő modelljét kínálná a *Bevezetés* Szabó Gábor-i olvasatának: adott

pillanatban ugyanis, nevezetesen az olvasás mindenkori jelenidejében mintha szükségképpen képződnének meg bizonyos csomópontok, még ha ezek később törölhetőnek is bizonyulnak.

Az olvasótól függetlenített szöveg nehezen értelmezhető (Szabó Gábor sem állít effélet), ám még ha elismerjük is, hogy a szöveg (jelen esetben a *Bevezetés* szövege) elvi lehetőséget biztosít minden eleme számára, hogy középponttá váljék, legalábbis kétséges egy olyan olvasói tekintet létezése, amely a Szabó Gábor által sejtetett komplexitásában – egyszerre rögzítetlenként, folyamatos elmozdulásban, folyamatos középpont-áthelyeződésben – volna képes megpillantani a *Bevezetés* szövegét. Világos ugyanis, hogy Szabó Gábor értelmezése is – miközben a középpontok rögzíthetetlenségét állítja – létrehoz bizonyos csomópontokat: nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a lokalizálhatatlansággal kapcsolatos értelmezését nem a *Keringő szívtütemben* vagy a *Mese, mese, meskete* szövegén demonstrálja, hanem – a konkrét példánál maradva – elsősorban (az egyébként a recepcióban is gyakran hivatkozott) *Iszkoláson*. Ennek fényében pedig, jóllehet a szó legpozitívabb értelmében izgalmasnak, egyszersmind azonban illuzórikusnak is tűnhet a középpontok nélküli, hálózatszerű szövegről alkotott középpontok nélküli, hálózatszerű olvasat koncepciója.

Mindezek ellenére (vagy mindebből következően) szükséges leszögeznünk, hogy Szabó Gábor könyve olyan innovatív, számos irányba új horizontot nyitó értelmezés, amely (és ezt szükséges hangsúlyoznunk) a többnyire maga által is reflektált „ellentmondásai” ellenére az Esterházy-recepció egyik nehezen megkerülhető darabjává válhat. Hogy a fentiekben elsősorban a kritikus hangok kerültek túlsúlyba, éppen nem bírálát; inkább a továbbgondolás azon igénye, amelyre – és ez alighanem a „...Te ez iszkol” egyik legjelentősebb érdeme – pontosan Szabó Gábor szövege kényszeríti az olvasót.

(*Magvető, Budapest, 2005.*)

## Hansági Ágnes: *Az Ixión-szindróma.* *Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*

2003-ban jelent meg Hansági Ágnes és Hermann Zoltán szerkesztésében az a kötet, mely a romantika 20. századi nemzetközi szakirodalmából reprezentatív és hiányt pótló válogatást nyújtva, már címében (*Újragondolni a romantikát*) is szimbolikusan megjeleníti azt a feladatot, amely jelentőségében jóval túlmutat a szaktudományos, irodalomtörténeti érdeklődésen. A magyar romantika újragondolása ugyanis nem csupán egy feladat a sok közül. Fontosságát pedig nem az indokolja, hogy le kell dolgoznunk egy nemzetközi viszonylatban (is) értett hátrányt az irodalomértésnek olyan szemléleteit adaptálva, melyek egyébként már maguk is túlhaladottak. Ahogyan ezt a kötet két szerkesztőjének előszava is megjegyezte, a „romantikaláz”, melyben nagy szerepe volt a dekonstrukciónak, „már vagy két évtizedes távlatba került”. A magyar romantika újragondolása kihívás, szükség, ami nem elméleti iskolák hatásával magyarázható, hanem abból fakad, hogy a romantika irodalma nemzeti tudatunk, kulturális identitásunk alapját képezi.

Talán ezt a felismerést – mely lényegileg különbözik attól az irodalomtörténeti közhelytől, amely hagyományosan a magyar romantika „nemzeti” sajátosságát hangsúlyozza – lehetne Hansági Ágnes munkásságának egyik fő motívumaként kiemelni. Előző könyvének (*Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitásapaszta az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003.) szempontrendszerét viszik tovább *Az Ixión-szindróma* több szálon is összekapcsolódó tanulmányai. Az irodalomtörténeti recepció és a kanonizáció, a kánon és az identitás összefüggései azonban kiegészülnek a medialitás kérdésének a korábbiaknál hangsúlyosabb előtérbe állításával.

A Hansági által mozgósított nagy és sokszínű elméleti tudás (Bhabhától Kittlerig) alkalmas arra, hogy termékeny módon kezdeményezzen párbeszédet a Jókai- és Eötvös-szövegekkel, valamint azok alaposan feltérképezett irodalom-

történeti recepciójával. Ezért a könyv egészét tekintve is megvalósul az a megközelítés, amely módszertanilag talán a legjellemzőbb az egyes tanulmányokra: az identitás kérdését a kötet a Sajáttal az Idegenen keresztül történő szembesülés állandó dinamizmusaként gondolja el.

Ixióon mitológiai alakja, az első tanulmány „főhőse” ötletes módon jelképezi mindazokat a problémákat és kérdésirányokat, amelyek felől Hansági Eötvös narrációjától a Jókai-recepción és filmadaptációkon át a kortárs irodalomig (Háy János) az egyes szövegekhez közelít. Ixióon egyszerre jeleníti meg a saját magától menekülő, elkülönülő vágyó identitást; az én prezentációjának, önmegmutatásának a kényszerét, az önidentikusság tragikus és szükségszerű lehetetlenségét és az identitás narratív és közösségi voltát; az esztétikai tapasztalat hatását az identitásra mint történeti képződményre; valamint a kánon szerkezetét és alakulását, amelyet Hansági az önmegértés és a játék gadameri párhuzamával világít meg: „Az önmegértésként értett megértés így szükségképpen csak folyamatszerűségében [...] képzelhető el, amely nem csupán az »abszolút egyidejűség« kívánalmának tesz eleget. Magában foglalja a (kulturális) identitás folytonos újrafogalmazásának kényszerét, azt a mozgató erőt, amely az identitást, amiként az önmegértést, a változó állandóság keretei közé helyezi, és amely struktúráját, a mozgás, dinamizmus konstruktív szerepe révén, a játék konstrukciójához teszi hasonlatossá.” (19.)

Az *Ixióon-szindróma* írásai meggyőzően mutatják be, hogy a kulturális identitás újrafogalmazása lehetetlen a romantika irodalmához sok szállal kötődő, perszonális és kollektív identitás elbeszélési módjainak (beleértve azok modern és posztmodern változatait) elemzése nélkül, mindezzel pedig szorosan összefüggenek az elbeszélés „hordozó” médiumok és a kánon alakulásának kérdései.

Az egyes tanulmányokban az Ixióon alakjában megtestesülő problémák válnak a gondolatmenet mozgatóivá. A kötet íásaiban érvényesülő megközelítés meghatározó jellegzetessége egy olyan regénytörténeti hagyománynak a tételzése, mely Eötvöstől kezdve (*Irónia és identitás 1. A romantikus regény lappangó hagyománya*) a regény narrációjában igen magas fokú tudatossággal, önreflexivitással, az irónia és az önirónia alakzatai révén minden korábbinál jobban épít az olvasói aktivitásra, illetve jelentős közösségképző erővel rendelkezik. Az „elbeszélés tárgyának ironikus lebegtetése” (45.) valamint a regény funkcióváltása és tömegmédiumként való megjelenése (39.) (amelyre – Hansági ezt igen alaposan mutatja be – az ún. irányköltészeti vita is reflektált) viszi tovább a gondolatmenetet a tanulmány második részéhez (*Irónia és identitás 2. A patrióta beszédaktus és az irónia retorikája Jókainál*). A nemzeti sztereotípiák ironikus leleplezése (Hansági bőségesen hoz erre példát: a pusztát mint költőinek és magyarnak tekintett táj üres, nélkülözi a magyar nyelvet [73.]; a „magyar csárda eredendő disz-

funkcionalitása” [83.]) mint a Jókai-regények jellegzetessége annak tükrében kap kiemelt hangsúlyt, hogy (*A falu jegyzőjéhez* hasonlóan) tömegműediumként ezek a regények azok, melyekkel – Benedict Anderson gondolatát idézve – „megteremtődik annak az imaginárius közösségnek a modellje, amely a nemzeti közösségek létrejöttét és leírását lehetővé teszi.” (77.)

A két további Jókai-tanulmányban (*A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja*, valamint *A médium megmutatkozása. Zsigmond Ferenc Jókaija*) a recepció és a hatástörténet vizsgálatával Hansági végigköveti a kritikának azokat a szövegeit, melyek a realizmus versus romantika és a populáris versus elitirodalom oppozíciójában helyezték el a Jókai-regényeket, továbbá elemzi a „belső moziként” (114.) ható szövegek megfilmesítésének, a nemzeti nagyelbeszéléssé váló szövegek intermedialitásának (és a médiumok közösségi, identitásképző funkcióinak) problémáit, valamint a filmek visszahatását az irodalmi kánonra. Megvilágító erejük azok a külföldi példák, melyek irodalmi művek (a Jane Austen-regények és a Helen Fielding-regények) filmes feldolgozásainak tapasztalatait artikulálják. Az *Ixió-n-szindróma* szerencsés felépítésének köszönhetően az olvasó ennek a Jókai-fejezetek után következő tanulmánynak (*Kanonizáció és medialitás. Kor és technika kölcsönhatásai a kánonképződésben*) a tanulságait könnyen összevetheti a Jókai-feldolgozások eseteivel, ismét csak a Másik/Idegen tükrében lát(tat)va a Sajátot. Egy Háy János *Xanadu*járól szóló tanulmány (*Ugyanaz a történet*) zárja a kötetet, felmutatva a kortárs irodalomban, az ún. áltörténeti regényekben a Jókai-féle romantikus regényhagyománynak az aktualitását és újrafogalmazhatóságát.

Hansági Ágnes kötetének alcíme: *Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*. Ennek tükrében kiemelt figyelmet érdemel a kötet második írása, mely elméleti szempontból és szoros olvasással is reflektál az alcímbe megadott kulcsszavak közti kapcsolatra. Az *Emlékezés és identitás* című tanulmány alapos szövegelemzésekkel tematizálja romantika és modernség korszakküszöbét és az erre vonatkozó konstrukciókat. Kitér azokra az irodalomtörténeti periodizációs és kanonizációs eljárásokra, melyek a romantikát a (nem realiztikus) modernség előkészítőjének pozíciójába rendelve (Lukács) vagy modernség általi „túlhaladottságát” bizonygatva leértékelik a korszakot, elvétve ezzel a legfontosabb kapcsolódási pontokat: „a romantika kánonjából hosszú időre éppen azok a tematikus elemek iktatódnak ki, amelyek majd a modernségben válnak igazán virulenssé.” (26.)

Hansági ezekkel a megközelítésekkel szembefordulva Ady *A hosszú hársfasor* és Kölcsey *Remény, emlékezet* című versének összeolvasása révén mutatja be az 1912-es korszakküszöb utáni költészettörténeti fejleményeknek a romantikához fűződő kapcsolatait. Az Ady-vers esetében az emlékek, mivel „az egymást követő generációk sorát tekintve rekurzív, ismétlődő történekeként válnak a

versbeszéd reflexiójának tárgyává, amelyeknek lefolyása és tartalma nem, csupán behelyettesíthető szereplői változnak”(33.), nem lesznek alkalmasak az identifikációra, az architextusként olvasott Kölcsey-vers esetében pedig „nyilvánvaló, hogy a felidézett Én idegenségével – a Marcel Proust-i értelemben – távolról sem szembesül a szöveg, ám az sem kérdőjeleződik meg, hogy az emlékezésnek itt már nem funkciója az identitás-alapítás, sőt, a vers (egyik) beszélője, az emlékező egy az identifikáció differenciáló tapasztalatával ellentétes tapasztalatban részesül: nevezetesen az elkülönбöződés lehetetlenségével; az emberi tapasztalatok és történetek kollektív természetével.” (35–36.)

Hansági Ágnes könyve invenciózus felépítése, az írások közti koherencia hálózatossága, tematikusan is gazdag és változatos, izgalmas szerkezete miatt is figyelemre méltó teljesítmény. A kötet legfőbb erénye azonban az, hogy a romantika és a modernség irodalmának kapcsolatát újszerű összefüggésbe helyezi, ezt a viszonyrendszert kidolgozottan, meggyőzően és közérthetően prezentálja, így nem csupán a szakmabeli olvasó érdeklődésére tarthat számot. Hansági Ágnes visszafogott, finom humora pedig kifejezetten élvezetes olvasmánnyá teszi a könyvet.

*(Ráció, Budapest, 2006.)*



## Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern.* *Szemiográfiai vizsgálatok*

Kiss Attila *Protomodern – posztmodern* című könyve tanulmánygyűjtemény, amely, ahogy az a bevezetőből kiderül, a szerző utóbbi hat év során a Szegedi Tudományegyetemen folytatott kutatói tevékenységének eredménye. A kötet három blokkja közül az első kettő tartozik szorosabban össze, a harmadikban (*Szemiográfiai fantáziák a magyar irodalom és film területéről*) vegyes témájú tanulmányok kaptak helyet, amelyek korábban már önállóan is megjelentek vagy elhangzottak más fórumokon.

Az első két nagy fejezet alapját angol reneszánsz színdarabok elemzése adja. A kötet fő, a címválasztást is indokoló tézise, hogy párhuzam vonható a kora modern (reneszánsz) és a posztmodern színház témái, dramaturgiája között. A hasonlóságok hátterében Kiss a két korszak episztemológiai, reprezentációs elképzelései között feltételez összefüggéseket. Mind a reneszánsz, mind a posztmodern egy monolitikus rend (a középkor „ kozmikus harmóniára épülő, analógiás világképe” illetve a modern szubjektumelmélet) megingását követő válság időszaka, amelyben megnő a kísérletezési kedv, a bizonytalanság, szubverzív energiák szabadulnak fel, a figyelem a határhelyzetek és -jelenségek felé fordul. Erre koncentrálna foglalkozik Kiss a fantasztikummal, amely „általában véve a kulturális képzelet határait célozza meg” (27.), kíséri nyomon a bosszú és a reneszánsz drámákra jellemző „metaperspektíva” működését Kyd *Spanyol tragédiájában*, amely – a szerző olvasatában – azt viszi színpadra, hogy „a tökéletes reprezentációs felügyelet soha nem lehetséges [...] és a jelentés [...] meghaladja a szubjektum irányító képességét” (65.), és elemzi az *Othello* dramaturgiáját, amely, mutat rá a szerző egy kultúrtörténeti kitekintés segítségével, felkínálja, „becsalogatja” a korabeli nézőt egy „kényelmes, xenofób” pozícióba, hogy aztán kibillentse, dekonstruálja azt (79.).

A legszorosabb kapocs a reneszánsz kora és a posztmodern között a test iránti élnék érdeklődés, amely Kiss elbeszélésében szintén a szubjektum megingott

pozíciójával, elmosódó határaival függ össze, amiként a bőrt felsértő sebészkes az én felületén hatol át. Az elbeszélés főhőse a *Titus Andronicus*, illetve a darab posztmodern feldolgozásai, valamint a reneszánsz „anatómiai színházak” (nyilvános boncolások) és mintegy ezen hagyomány posztmodern folytatójának, Gunther von Hagens professzornak anatómiai kiállítása. A második nagy fejezetet a *Hetedik mennyország* című Caryl Churchill-dráma elemzése zárja, amely a posztkolonializmus diszkurzusát érintve leginkább ez előző fejezet *Othello*-értelmezésének folytatása.

A harmadik rész rövidebb tanulmányai, vázlatai, bár ugyanazon értelmezői nyelvet beszélnek, lazábban kapcsolódnak a két első fejezet gondolatmenetéhez. Kivétel talán a blokk legterjedelmesebb írása David Cronenberg *Crash* című filmjéről, amely szintén a testnek, a testhatár eltolódásának, a testfelület felsértésének, a megsebzésnek, a testbe való, mindig szexuális értelemben is vett behatolásnak a motívumait veszi szemügyre.

A kötet minden elemzése egy bizonyos kultúratudományos módszert hivatott szemléltetni, nevezetesen a posztszemiotikára épülő „szemiográfiát”. Az eljárás teoretikus alapjainak Kiss ugyan nem szentel önálló tanulmányt (ezen a ponton azonban nem lehet említés nélkül hagyni a Helikon általa szerkesztett *Posztszemiotika* számát és *Betűrés* címmel megjelent, 1999-es könyvét), ugyanakkor a bevezetőn és az összegzésen túl az egyes fejezetek felvezetésében is hosszadalmasan, ismétlésektől sem mentesen fejtegeti az elemzések elméleti hátterét. Véleménye szerint „a posztszemiotika legfontosabb meglátásává vált, hogy a jelentés ontológiájáról és keletkezési rendjéről végzett számvetéseink nem elégedhetnek meg a fenomenológia transzcendentális egójának absztrakciójával” (163.), vagyis a posztszemiotika annyiban haladja meg a „hagyományos” (strukturalista) szemiotikát, hogy a tárgyként kezelt jelrendszerek helyett a jeleknek a jelolvasó szubjektumra kifejtett hatását, a jelentés létrejöttét elemzi, kölcsönössé téve, dinamizálva a szubjektum–objektum–viszonyt. A posztszemiotika számára a szubjektum a jelentésképzés során képződik meg, a különféle jelrendszereknek kiszolgáltatva „heterogénné” válik. Kiss legfontosabb hivatkozási pontja Julia Kristeva abjekció-elmélete, amely, Lacant követve, a pszichoanalitika felől tételrezi a szubjektum identitásának ezt az összetettséget, állandó elmozdulását, ambiguitását. Így lesz a bosszúálló az „abjekt metaszínházi ágense” (47.) a *Spanyol tragédiában*, amiképpen az abjekciót viszik színre a *Titus Andronicus* horrorisztikus jelenetei (127.) vagy a *Crash* a „szubjektum látszólagos homogenitását” megzavaró képi világa (171.) is. Ugyancsak Kristeva könnyedén az abjekció-elmülethez kapcsolható szövegtipológiája alapján különbözteti meg Kiss a jelölés bezáródását megtrőő „genoszínházat” a valóság megjeleníthetőségének ideológiáját közvetítő „fenoszínházról” (25.). (Kristeva kapcsán azért érdemes talán megemlí-

teni, hogy hasznos lett volna az amúgy igen gondos, az angol eredeti idézeteket is tartalmazó lábjegyzeteket a forrás eredeti nyelven megjelent változatával ki egészíteni – különösképp Todorov fantasztikum-könyve esetében, ahol a francia eredeti mellett a magyar fordítás is hiányzik.)

Az elméleti apparátus színházelméleti, illetve kultúrtörténeti adaptációja azonban számos kérdést hagy megválaszolatlanul; ezek egy részét maga a szerző is felveti bevezetőjében. Kiss számára „a színház annak jelenvalóságát próbálja felkelteni, ami nincs jelen” (18.), vagyis jelként, jelek halmazaként működik, amely ráadásul az adott kor jelentésképző gyakorlatát, azaz a világhoz való hozzáférés módozatait jeleníti meg: „a színház a *conditio humana* szimbolizálása és tematizálása” (73.). A színház ugyanakkor, ahogy azt a test jelentőségéről értekező részek is világossá teszik, egyfajta jelenlét is. Kiss éppen a karteziánus filozófiát kárhoztatja azért, mert „elfojtja a test jelenlétét a társadalmi diskurzusokban” (22.). Az igen szétágazó problémára azonban nem ad megnyugtató választ, akár a színház általános elméletéről, akár a testről legyen is szó – márpedig talán érdemes lenne ebben a tekintetben is különbséget tenni, hogy a *Titus Andronicus* előadásán a „fokozatosan erősödő, anatomizáló emblematikus háló” (124.), vagy a „jelentés határain túlról” érkező „zsigeri” reakciókat kiváltó (125.) látvány nyűgözi-e le a nézőket.

A kötetben vázolt történeti séma sem egyértelmű. Egyrészt a Shakespeare-kutatásban megkerülhetetlen újhistorizmus eredményeit felhasználva Kiss a korabeli kulturális környezet, színpadi technikák és dramaturgia megidézése mellett érvel – belátva a tökéletes rekonstrukció lehetetlenségét (16.), másrészt kiemeli azt is, hogy a reneszánsz elemzett sajátosságai a posztmodern tapasztalat *felől* vizsgálva válnak jelentőssé. Egyes metodológiai szempontrendszerek vegyítése természetesen nem ellentmondás, a megértésnek vagy a művek hatásmechanizmusainak időbelisége azonban a könyv elméleti premisszáit is érinti.

A szubjektumelméletek posztmodern kritikája és a középkori világkép megingása közé kitett merész és kétségkívül gondolatébresztő egyenlőségjel (amelyet Kiss Lotman kultúraszemiotikájára alapoz) mintha azt sugallná, a kultúra története bizonyos vissza-visszatérő, különböző „szemiotikai intenzitású” (84.) állapotok körköröségeként írható le, amely egyben a jel, a jelölés valamiféle univerzalizását is implikálja. Mindez nehezen egyeztethető össze azokkal a posztmodern elméletekkel, amelyek nemcsak a karteziánus individuum kialakulásához és karrierjéhez, de adott esetben az általános szemiotikai struktúrák tételezéséhez is kritikusan közelítettek. Nem biztos például, hogy Foucault minden további nélkül egyetértett volna, amikor Kiss (többek között rá hivatkozva) hasonlítja a „középkori magas fokú szemiocitás szubjektumát”-t a „modernitás karteziánus individuumá”-hoz (119.).

Ugyanezen a nyomon haladva merül fel az a kérdés, hogy mi módon ragadható meg a színház intézményének történetisége. Kiss tipológiájában a színház alapvetően mindig a társadalom egyfajta episztemológiai, önismereti „laboratóriuma” (119.), amelyben csupán az alkalmazott eszközök és technikák változnak, az intézmény kulturális státusza, funkciója nem. A teatralitás időbeliségére irányuló kérdés hiányát erősíti, hogy a könyv a reneszánsz és a posztmodern közötti időszakot homogén tömbként, a „polgári, fotografikus” színház korszakaként említi, amely még akkor is kissé elnagyolt periodizáció, ha a kötet egyébként nem foglalkozik részletesebben ezzel az időszakkal (kivéve Vörösmarty *A Rom* című kiseposzának a reneszánsz, illetve a posztmodern színházi előadások vizsgálata közé beékelte, szemléltető értelmezését, amely a romantikus mű történeti vonatkozásait szintén reflektálatlanul hagyja).

A kötet ötletes elemzései, érdekes kultúrtörténeti betétei (mint például a körkép az újkori és kortárs „boncszínház”-okról vagy a 17. század Európájának kereskedelméről) valóban új megvilágításba helyezik (Kiss „de-” illetve „rekanonizációról” beszél) a reneszánsz drámákat, és fontos szempontokat nyújtanak egyes kortárs alkotások megértéséhez, ezeket az eredeti meglátásokat azonban mintha elfedné a könyv súlyos elméleti, terminológiai apparátusa.

(JATEPress, Szeged, 2007. [*Ikonológia és Műértelmezés*, 12.])

Orbán Gyöngyi: *Olvasókönyv*  
*XII. osztályosoknak*

Orbán Gyöngyi könyvét az olvasók figyelmébe ajánlani sajátos feladat. Nem pusztán azért, mert a kiadvány az erdélyi magyar közoktatás dokumentuma, így Magyarországon minden bizonnyal csak hírből lehet majd ismerni – persze éppen ezért fontos a könyv ismertetése –, hanem azért is, mert e kötet esetében szövegek sajátos viszonyáról van szó: a kiválasztott szépirodalmi szövegeket az úgynevezett „ablak”-szövegek segítségével a tankönyv főszövege dolgozza fel, kérdések mentén. Ezzel a diák ugyanis – amennyiben végigolvassa az adott műhöz tartozó „apparátust” – szinte észrevétlenül az intertextualitás tapasztalatában részesül. Mindez nem csak annak eredménye, hogy az olvasókönyv műfaji hagyományát felélesztve/megtartva a tankönyv tartalmazza a feldolgozásra szánt szépirodalmi szövegeket (amellett érvelve ezzel implicit módon, hogy az a tudás, amelyet nem a mű „közvetlen közelében”, ahhoz rendre visszatérve szerziünk, valójában csekély értékű), hanem a feldolgozás módjának is köszönhető.

A tárgyalni kívánt műalkotást egy rövid ráhangoló szöveg előzi meg: az esetek többségében egy mottónak választott idézet, illetve néhány kérdés felvetése, majd a mű szövege következik. (A versek teljes terjedelmükben, a regények általában egy-egy kiemelt fejezetükkel szerepelnek.) Ezután a műre vonatkozó kérdések olvashatók, majd a „főszöveg” következik, mely a kérdésekre visszautalva, azokat megválaszolva mutat be egy lehetséges interpretációt. Mindez több hullámban ismétlődik, folyamatosan váltják egymást az újabb kérdések és értelmezések. Rokonszenves vonás, hogy a tankönyvi értelmezés valóban csupán lehetséges javaslatként pozicionálja magát, s a tankönyvíró gyakran figyelmezteti az olvasót egyéb értelmezések legitimitására is. Maguk a feladatok is egyéni asszociációkat hívnak elő a művek kapcsán, tág teret engednek az önálló megközelítésnek – olyan közeget teremtve ezzel az olvasáshoz, mely természetesen veszi az értelmezés sokféleségét, eltérő útjait. Ezt erősíti az interpretáció

nehézségére való állandó reflektálás, a bátorítás, valamint az, hogy a közölt lexikális információkat csupán „tájékoztató jellegűnek” minősíti a tankönyv. Nem arról van szó, hogy bizonytalanságban hagyja a diákot az ismeretanyagot illetően, vagy éppen destabilizálja tudását, hanem olyan tág kereteket kínál, amelyekben belül a diákolvasó szabadon érvényesítheti egyéni megközelítéseit, rendre újragondolhatja a kapott ismereteket, s akár el is térhet azoktól. Ehhez persze szükséges a pedagógus nyitottsága, tehát ezúttal is érvényes, hogy minden tankönyv a praxisban mutatja meg erőnyeit-hibáit, s maguknak a tanároknak is meg kell tanulniuk a tankönyv kezelését.

Különösen így van ez jelen esetben, az *Olvasókönyv* ugyanis a szépirodalmi és az azt feldolgozó szövegek mellé társítja a már idézett „ablak”-szövegeket, melyek általában a tárgyalt mű szekunder irodalmából, vagy a 20. századi irodalomtudomány megkerülhetetlen teoretikusainak szövegeiből vett idézetek. Ezeket tipográfiaiilag is elkülöníti a kiadvány, s nevük is találó: ténylegesen ablakot nyithatnak újabb értelmezésekre, újabb utakra. Ezek révén valósul meg az intertextuális befogadásmód, a tanuló/olvasó ugyanis ténylegesen szövegek között mozogva alkotja meg saját olvasatát. Gyakran meglehetősen nehéz textsokra esett a választás, kérdéses, hogy egy kiragadott Heidegger-, Foucault- vagy Eco-részletet egy tizennyolc éves középiskolás milyen mélységben képes értelmezni. Minden bizonnyal ismét a pedagóguson múlik elsősorban, mennyit és milyen módon használ fel ezekből a segédletekből, ebből az integrált irodalomtudományi szemelvénygyűjteményből, a tankönyvhöz ugyanis nem készült bevezető, mely didaktikai módszereket ajánlana.

A szöveghez gazdag képanyag kapcsolódik, mely a 20. század képzőművészetébe, építészetébe nyújt betekintést. Külön erőnye a kiadványnak, hogy nem áll meg a képek, szobrok, épületek bemutatásának határán, hanem részletesebben is foglalkozik egy-egy alkotással. Ezzel újabb jelentésréteggel gazdagítja a művek értelmezését, rámutat arra, hogy bizonyos, az irodalomban megfigyelhető jelenségek összművészetiek, vagy legalábbis kiterjeszthetők más művészeti ágakra is, ezzel pedig tulajdonképpen párbeszédre hívja a többi művészetet, s maga is párbeszédre ösztönöz. Olyan tapasztalatokkal gazdagodhatnak ezzel a diákok, melyek az irodalom működési módjának megértéséhez, a formához, formanyelvhez való viszony feltárásához elengedhetetlennek tűnnek.

A tankönyv szerzője meglehetősen nagy szabadságot ad a közölt ismeretek elsajátításában, sőt még azok elfogadásában is. Mintha nem is lenne célja egy megszokott, hagyományosan strukturált ismeretanyag átadása. A műveket soha nem előzi meg életrajzi bevezető, a szerzői biográfiára vonatkozó adatok teljes egészében kimaradnak a könyvből. Kérdés persze, hogy a tankönyvszerző ezt az ismeretcsoportot alapvetőnek tartja-e, vagy inkább a pedagógusra bízva átadá-

sát, mindenesetre a feladatok nem tartalmazznak erre vonatkozó utasítást. A bio-grafikus olvasatot több szinten, többféle módon is elutasítja a könyv: rendre felhívja a figyelmet arra, hogy az egyes műveket a diák ne az író személyes vallo-másaként olvassa, s ezt elkerülendő, a tankönyv által nyújtott értelmezések is általános emberi léthelyzetekre vonatkoztatottan olvassák a szövegeket. Ehhez az „antropologikus” olvasathoz nyújtanak segítséget a tankönyvben előforduló egyéb megközelítési szempontok is: a nyelvhez való viszony, a megalkotottság, a kulturális, irodalomtörténeti tradícióra és az irodalmi szöveg hagyományra történő reflektálás, a megalkotott beszédhelyzet dialogikusságának, a mű poli-fóniájának problémakörei.

Az a cél, hogy az irodalomoktatás a kortárs irodalmat is értő fiatalságot ne-veljen, mindvégig jelen van a tankönyvben. Erről tanúskodik a tartalmi felépítés is. Az avantgárdról szóló első fejezet a formabontás – az új formanyelv megte-remtése problematikáját helyezi középpontba, s nem csupán a század első felének avantgárd mozgalmaival ismerteti meg a tanulót, hanem Joyce *Ulysses*-ét is első-sorban ebből a szempontból közelíti meg, érvényesítve ugyanakkor a hagyomány felhasználása és újraírva megtagadása/megbontása nézőpontját is. Majd József Attila költészetének szentel egy különálló fejezetet, amely leginkább az énkép konstruálását, az identitáskeresést, s az életmű ebből adódó polifóniáját hang-súlyozza. A harmadik fejezet Bulgakov regényét dolgozza fel, egyszerre érvé-nyesítve a hagyományhoz való ambivalens viszony és a hagyományos elbeszélés átalakításának szempontját, a Lyotard-féle posztmodernizmus-teória bekapcso-lásával. Ezután Szabó Lőrinc, Dsida Jenő, Pilinszky János és Szilágyi Domokos költészetébe nyújt betekintést, egy központi, vagy néhány jelentős művük elem-zésével. Ottlik *Iskola a határon* című regényének is külön fejezetet szentel, rá-mutatva a prózanyelv, a nyelvfelfogás és a narráció megújításának sajátosságaira. Végül az utolsó fejezet (amely Dánél Mónika munkája) a neoavantgárdot tár-gyalja, elsősorban az újvidéki Új Symposion alkotói, illetve a washingtoni Arká-num-kör kiemelkedő műalkotásainak bemutatása kapcsán.

Ezt a hat fejezetet egy közös gondolati ív kapcsolja össze: a modernség válto-zatainak bemutatása. A tankönyv végig megtartja a klasszikus modernség – tör-téneti avantgárd – későmodernség – neoavantgárd/posztmodernség korszako-lást, ám arra is rendre figyelmeztet, hogy egyazon mű olvasható két alkorszak felől is, hiszen magán viseli a modernség általános jegyeit, a még érvényben lévő, s a már kialakuló új esztétikai felfogás hatását (a korszakhatárok s a kategorizáció tehát nem lehetnek merevek – ezért „tájékoztató jellegű” csupán a periodizáció).

A tankönyvben szerepeltetett művek válogatását minden bizonnyal ez de-terminálta. Éppen ezért nem szeretném ezt kritikával illetni, bár minden sze-lekció támadható. Ám a szerzők célja láthatóan nem a teljességre törekvés volt,

hanem az olvasóvá nevelés, tehát az önálló befogadáshoz szükséges készségek kialakítása. Nem indokolt tehát a hagyományos kánon felől megközelíteni a válogatást, hiszen a könyv célja nem egy kanonizált ismeretanyag átadása. Persze felfoghatjuk úgy is, hogy a cél éppen a közoktatásban érvényben lévő kánon megbontása, egy alternatíva ajánlása volt.

Különös jelentőséget ad ennek a kísérletnek, hogy az erdélyi magyar közép-oktatásban igyekszik teret nyerni. A tankönyvnek tulajdonítható irodalomfelfogás szerint az irodalom és a vele foglalkozó tudomány elsődleges feladata a 20., illetve a 21. század emberének alapvető kérdéseire történő válaszadás, az embert érő hatásokra, tapasztalatokra való reflektálás. A nemzeti identitás megőrzése, ápolása pedig nem a saját hagyományba való bezárkózás, hanem a nyitás, a párbeszéd, a másik megismerése révén történhet meg. Ennek egyik legkiválóbb példája a tankönyvben Bartók *Cantata profanájának* elemzése, mely a román néphagyomány szerepét is megemlítve világít rá a műalkotás és a folklór kapcsolatának kérdéseire. A Szilágyi Domokossal foglalkozó fejezet zárata felveti a tolerancia, a másság elfogadásának jelentőségét, s egyben ennek határait is; a Domonkos István-vers kapcsán pedig a nyelvvésztes tapasztalatának megfontolására hív fel a szöveg, s itt utal a diákok kétnyelvűsége vonatkozó, személyes tapasztalataira is. A neoavantgárdról szóló rész döntően az amerikai emigráns és a délvidéki magyarság irodalmi törekvéseire koncentrál, ezzel is jelezve, hogy a magyar irodalmi hagyományba történő belépés záloga elsősorban az esztétikai minőség. Úgy vélem, ez a finom, utalásokba burkolt tudatosítása a kisebbségi léthelyzetnek, s a belőle eredő következményeknek mindenképpen példaértékű, még ha lesznek is olyan olvasók, akik radikálisabb nemzeti kulturális program hirdetését várnák a közoktatástól. Jómagam elég radikálisnak látom ezt is. Azoknak a nemzedékeknek a hatását próbálja a tankönyv a mindennapi oktatásba átültetni, akik a transzilvanizmus alapján állva végezték el annak kritikáját, gondoljunk akár Cs. Gyimesi Évára, vagy a fiatal írókra, köztük Orbán János Dénesre. A tankönyv láthatóan az ő szellemükben, egyúttal nekik kíván közönséget nevelni, az Előretolt Helyőrség táborát növelni. Remélem, lesz ehhez a célkitűzéshez hajlandóság a diákokban és a tanároknak egyaránt.

(T3, *Sepsiszentgyörgy*, 2007.)



## Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

### *Nemzeti művelődések az egységesülő világban*

Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószínű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.” (Szegedy-Maszák Mihály)

### *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*

Szerkesztette BÓNUS TIBOR, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyult irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történésben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kérdezett irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz *szemiotikai* vagy *retorikai* értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalomról és olvasásról, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei (\*tisztá\* és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, iratbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak *mégis* a szóban forgó irodalomtudósok. Végül soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtekútjai*.”



A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lőránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:

Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

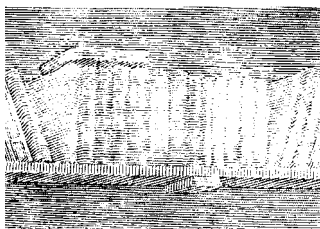
PETERNÁK MIKLÓS

## Képháromszög

2007; 288 oldal; 2800 Ft

Paternák Miklós

## Képháromszög



Ráció Kiadó

„Az ember, míg él, közvetlenül reagál a fényre, mégpedig testének teljes felületével, hiszen a fotonok, a Nap fényének kis hírnökei a bőrt elszínezik, kirajzolva a fényintenzitás, az idő és az ennek kitett egyén chromagráfiáját, mint a barna szín árnyalatait (miért is voltak barnák az első fotográfiák?). Kultúrának nevezzük, mikor a napfény bőrünket egyenletesen már nem barníthatja le, hanem testünket sajátos alakú foltokra tagolja aszerint, hogy milyen mértékben, hol és meddig takartuk előle el, mely ábra ritkán, de – a gőzfürdőben vagy a szeretőnk előtt – láthatóvá válik, a privát fotográfia nagyobb dicsőségére. A fény elől eltakart bőrfelület metafizikai pótlására – a kultúra jegyében – az ember létrehozta a szellemi epidermiszt, vagyis megjelent az üres lap, a tabula rasa, a tiszta felület írás vagy kép számára, a horror vacui kezelési útmutatójával impregnálva.”  
(*A kamera nélküli fényképezésről*, 2000)

„Minden, ami a látvány-világ része, alapul szolgálhat egy képhez, de a kép nem feltétlen utal erre vissza. Akár a látványként már létező, akár valami korábban nem látható a kép alapja, az mindig kapcsolatban áll még egy, ettől különböző szférával is. Ez a képen magán közvetlenül nem látható, de ez a lényege. A kép látható és nem látható között úgy teremt kapcsolatot, hogy megmutatja határukat, s ez más ként a kép folyamatos működése az időben. Ezért mondható, hogy kép és jelentés rokon értelmű, mivel a kép által létrehozott jelentések folyamatosan változhatnak a valóságról alkotott képzeletünk függvényében.” (*Mi a kép?* 1991)

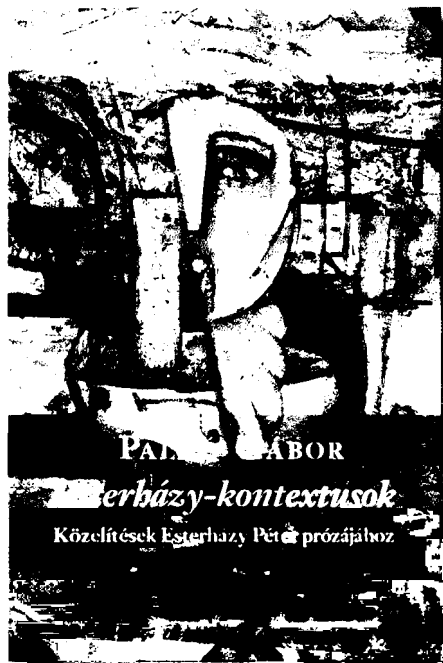
„A digitális kép a hagyományos értelemben már nem kép. Legfontosabb jellegzetessége, melyet egyértelműen tudunk: segíthet megérteni azt, hogy mi is a kép egyáltalán – mivel erről ma még fogalmunk sincs – hiszen metarendszerként magában foglalja az összes lehetséges képet.” (*Itt az idő*, 1999)

Paternák Miklós (1956, Esztergom) az ELTE BTK történelem–művészettörténet szakán végzett (1981), a művészettörténet tudomány kandidátusa (1994). A Magyar Nemzeti Galéria muzeológusa, gyűjteménykezelője (1981–1983), ösztöndíjas az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportban (1983–1987), szellemi szabadfoglalkozású művészettörténész (1987–1991). Az ELTE Vizuális Műhelyében majd a Balázs Béla Stúdióban filmeket és videókat készít, tagja az Indigo csoportnak. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Intermedia Tanszékének alapító tanszékvezetője, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ igazgatója (1997–től). Számos kiállítást rendezett (*A pillangó-hatás*, 1996, *Perspektíva*, 1999, *Média modell*, 2000, *Látás – Kép és percepció*, 2002). Fotó- és filmtörténettel, képelmélettel, a technikai médiumok történetével, elméletével, valamint művészeti vonatkozásaival foglalkozik.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

PALKÓ GÁBOR  
*Esterházy-kontextusok*  
*Közelítések Esterházy Péter prózájához*

2007; 276 oldal; 2300 Ft



„Milyen kontextusok járulhatnak hozzá érdemben Esterházy Péter pályakezdésének értelmezéséhez? Milyen szempontokat nyújt a recepció, és melyek azok a releváns összefüggések, amelyek teljesen hiányoznak a recepció beszédrendjéből? Az *Esterházy-kontextusok* tanulmányai a szükségszerűen tárgyalandó és a tán megvilágító erejű, de korántsem magától értetődő kontextusok egy kiterjedt nyalábját veszik sorra. A kötet első részében azokból a szempontokból válogatunk, amelyek meghatározóak az első kötetek, mindenekelőtt a *Fancsikó és Piuta* olvasásában. A második rész annak az irritációnak a feltárásához keres kiindulópontokat, amely az életmű legradikálisabb szövegszerveződései, mindenekelőtt a *Termelési-regény* olvasásának kulcsa lehet.”

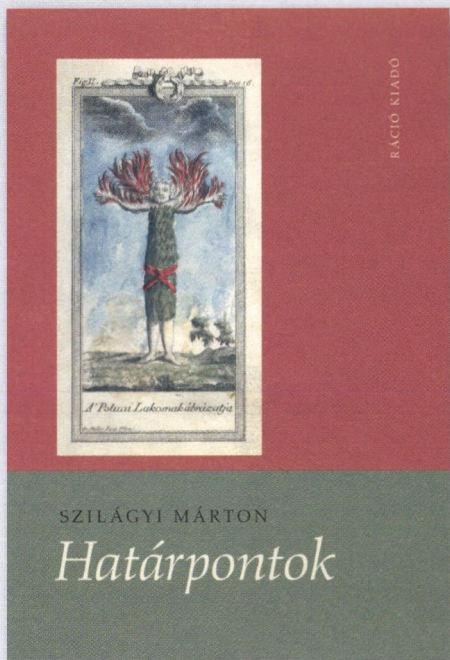
Palkó Gábor (1973) irodalomtörténész, kritikus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Előző kötete *A modernség alakzatai* címmel a JAK-füzetek sorozatban jelent meg.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

SZILÁGYI MÁRTON

## *Határpontok*

2007; 304 oldal; 2940 Ft



A tanulmánykötet tág időhatárok között – a 18. század második felétől a 20. század első éveig – húzódó íve tematikailag is sokszínű elemzéseket kínál az olvasónak: Pajor Gáspár biográfiájától kezdve a Czákó Zsigmond öngyilkosságáról szóló egykorú tudósítások interpretálásán át egészen Jókai Mór utolsó regényének értelmezéséig. Nem véletlen azonban a könyv címe: hiszen mindez valóban és folyamatosan „határpontok” kijelölését szolgálja, annak a körüljárását, kijelölhetőek-e irodalomtörténet és társadalomtörténet érintkezési pontjai olyanformán, hogy akár az elemzett szépirodalmi művekhez hozzárendelt sajátos kontextusok, akár az irodalom társadalmi használatát és presztízsét megvilágító esetek elemzései releváns szövegértelmezői eredményekhez vezessenek.

A bevezető elméletimódszertani tanulmány révén fölrajzolt értelmezői keret olyan megközelítéseket tesz lehetővé, amelyek nemcsak új problémákat villantanak fel a tárgyalt több mint egy évszázad irodalmában, hanem újabb válaszok megfogalmazását is lehetővé teszik azokra a kérdésekre, miért és milyen módon olvastak irodalomként bizonyos szövegeket, illetve miért gondolhatták úgy bizonyos emberek, hogy íróként való nyilvános megmutatkozásuk társadalmi igényt elégíthet ki. A könyv címében megidézett „határ” tehát nem „margót” jelent: a kötet elemzései azt bizonyítják, hogy a társadalomtörténet-írás újabb áramlataitól sokban ihletett elemzések a magyar irodalom jelentős életműveinek (például Csokonai vagy Petőfi munkásságának) az esetében is képesek újabb összefüggéseket láthatóvá tenni úgy, hogy eközben eddig kevés figyelemre méltatott irodalomtörténeti vagy társadalmi jelenségek is beszédessé válnak.

Szilágyi Márton 1965-ben született Gyulán. Az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében 18–19. századi magyar irodalmat oktat.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)



LŐRINCZ CSONGOR

*A költészet konstellációi*

*Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*

2007; 360 oldal; 2800 Ft



„A költészet önérintése csak a másik érintésében mint hívásban következhet be, amely utóbbi egyúttal expozíciója is a költészetnek. Ezen önérintésnek mint megváltozásnak a feltárása a nehezebb feladat, ez jelenti ugyanis az olvasást, amely a szöveg textuális felszínén végbe-menő változásokat voltaképp az olvasás latens szövegbeli jelenléteként igyekszik kibetűzni. Ezért az érintés mint olvasás, az érintés olvasása az érinthetetlennel szembesít, a határ és lehetetlen transzgressziója közötti összjátékból fejlik ki, ennek tapasztalatát hordozza – azt a tapasztalatot, hogy az érinthetetlen mégis megérint.”

Lőrincz Csongor 1977-ben született Csíkszeredában, tanulmányait Kolozsvárott és Budapesten végezte. Jelenleg a Bázeli Egyetem oktatója. Első kötete *A líra medialitása* címmel 2002-ben jelent meg.

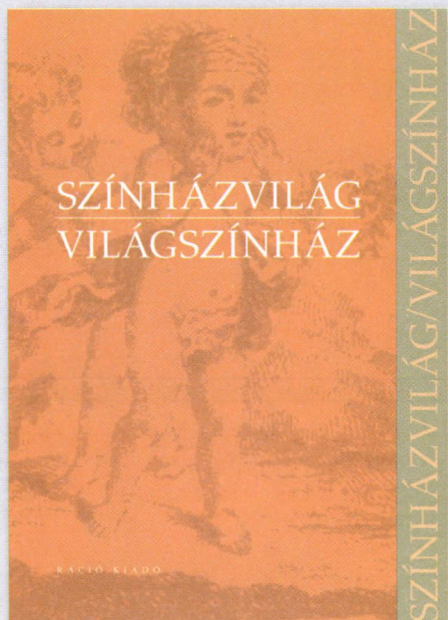
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

# Színházvilág – világszínház

Szerkesztette CZIBULA KATALIN

A jegyzeteket és a bibliográfiát gondozta: SZEDMÁK ANDREA

2008; 312 oldal; 1800 Ft



Sorozatunk célja az, hogy létrejöjjön egy olyan fórum, ahol együtt jelennek meg a színház-történet interdiszciplináris jellegéből adódóan különböző szakmákból érkező kutatók: nem csupán az irodalomtörténet, hanem a történettudomány, a néprajz, a nyelvtudomány, a zene- és művészettörténet szakértői publikálnak itt. Jelen kötetünk anyaga a 2003. augusztus 25–27. között Egerben megrendezett konferenciához kötődik. A tanulmánykötet címe, *Színházvilág – világszínház* utal arra, hogy bár a kötet anyagául szolgáló tanulmányok kiindulópontja az említett ülészak volt, az ott elhangzott előadások és az itt közölt tanulmányok a legtöbb esetben lényegesen különböznek egymástól, és az ott elhangzott szakmai vita eredményeivel bővülve jelennek meg.

A kötet szerzői: Barcsay Andrea, Czubula Katalin, Andrzej Dabrowska, Demeter Júlia, Gyapai László, János-Szatmári Szabolcs, H. Kakucska Mária, Kilián István, Marketa Klosova, Küllös Imola, Maczák Ibolya, Medgyesy-Schmikli Norbert, Nagy Imre, Nagy Zsófia Borbála, Petrőczy Éva, Pintér Márta Zsuzsanna, Sárközy Péter, Szelestei N. László, Tar Gabriella Nóra, Paul S. Ulrich

A könyv a régi magyar színház sorozat harmadik kötete. Kiadónk ettől a kötettől kezdve gondozza a sorozatot. Sorozatszerkesztők: Demeter Júlia és Kilián István

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)



# KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT



MEGJELENT A KOMMENTÁR 2007/6. SZÁMA

[www.kommentar.info.hu](http://www.kommentar.info.hu)

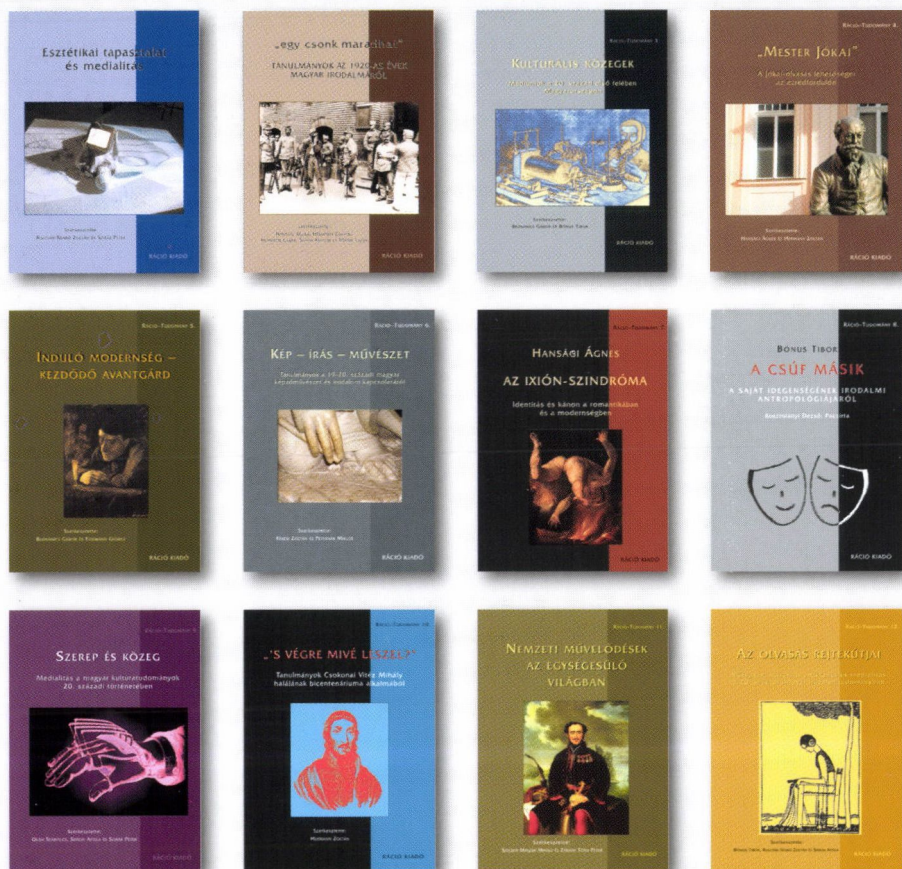


## Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezőmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

*A sorozat eddigi kötetei:*



www.racio.hu



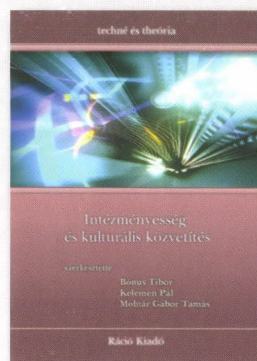
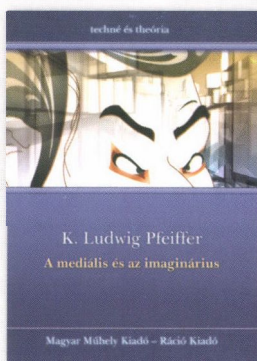
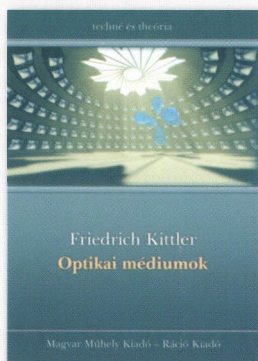


## *techné és theória* sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

*A sorozat eddigi kötetei:*



www.racio.hu



# IRODALOMTÖRTÉNET

## A TARTALOMBÓL

Fehér M. István: Irodalom és filozófia.  
Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg

Kulcsár Szabó Ernő: A hermeneutikai kolosszus és a mediális  
megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?

Tverdota György: „K betűkkel szól keményen...”



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET  
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2008/2



## IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézetének folyóirata  
*Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia*  
*Kiadja: Ráció Kiadó*

LXXXIX. évf. 2. sz. –  
Új folyam: XXXIX. évf. 2. sz.

[www.irodalomtortenet.hu](http://www.irodalomtortenet.hu)

*Szerkesztőbizottság:* EISEMANN György,  
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,  
TVERDOTA György  
*Főszerkesztő:* KULCSÁR SZABÓ Ernő  
*Felelős szerkesztő:* SZILÁGYI Márton  
*Szemle:* GINTLI Tibor  
*Olvasószerkesztő:* BEDNANICS Gábor  
*Szerkesztőségi titkár:* ILYASH György

*Szerkesztőség:*  
Magyar Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézet  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület  
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

*Kiadóhivatal:*  
RÁCIÓ KIADÓ  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

Recenziós példányok és kritikák  
a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg,  
és nem küldünk vissza.

*Tördelés:* Layout Factory Grafikai Stúdió  
*Nyomdai munkák:* Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos  
Akadémia, valamint a Nemzeti  
Kulturális Alap támogatásával

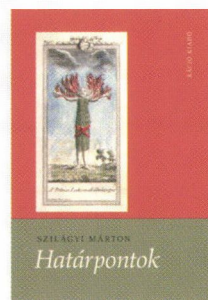
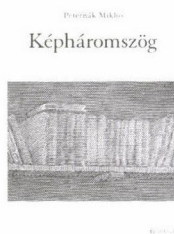
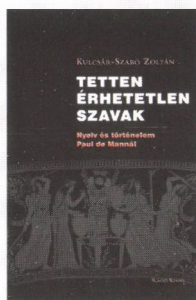
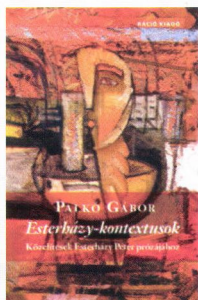
**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 400 Ft  
Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a  
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága  
1008 Budapest, Orczy tér 1.  
Előfizethető valamennyi postán,  
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.  
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,  
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

## A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



[www.racio.hu](http://www.racio.hu)

---

# TARTALOM

---

2008/2

## TANULMÁNYOK

FEHÉR M. ISTVÁN

Irodalom és filozófia. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg 155

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés –  
avagy szövegtudomány-e (még) a filológia 188

TVERDOTA GYÖRGY

„K betűkkel szól keményen...” 223

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK

OROSZ MAGDOLNA

Monarchia-diszkurzus és az emlékezés terei Krúdy Gyula  
*Boldogult úrfikoromban* című regényében 233

PROPSZT ESZTER

Identitás és metanarráció Balogh Robert *Schwab evangéliomában* 249

## SZEMLE

CSEKE ÁKOS

*Világirodalom*, főszerk. Pál József 265

FÖRKÖLI GÁBOR

Molnár Gábor Tamás: *Világirodalom a modernség után* 277

HARGITTAY EMIL

*A magyar irodalom története, I., A kezdetektől 1800-ig*, szerk.  
Szegedy-Maszák Mihály – Jankovits László – Orlovsky Géza 282

MARGÓCSY ISTVÁN

*A magyar irodalom története, II., 1800-tól 1919-ig,*  
szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András

291

BÁNYAI JÁNOS

*A magyar irodalom története, III., 1919-től napjainkig,*  
szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András

303

## Számunk szerzői

FEHÉR M. ISTVÁN, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

TVERDOTA GYÖRGY, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

OROSZ MAGDOLNA, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

PROPSZT ESZTER, főiskolai adjunktus (*Szegedi Tudományegyetem*)

CSEKE ÁKOS, egyetemi adjunktus (*Pázmány Péter Katolikus Egyetem*)

FÖRKÖLI GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

HARGITTAY EMIL, egyetemi tanár (*Pázmány Péter Katolikus Egyetem*)

MARGÓCSY ISTVÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BÁNYAI JÁNOS, egyetemi tanár (*Újvidéki Egyetem*)

## Irodalom és filozófia

### *Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*

A címben megjelölt témakörrel az elmúlt időben – a gadameri hermeneutika vonatkozó meglátásaiból kiindulva s azok rekonstrukciójára támaszkodva – több tanulmányban foglalkoztam. Többnyire hosszabb írások voltak ezek, melyekben a nevezett téma összetettebb gondolatmenetekbe épült bele, azok részét, láncszemét vagy állomását alkotta.<sup>1</sup>

Jelen írásban e témakört kiemelem a gadameri hermeneutika rokon gondolatnak szövedékéből, s önálló formában igyekszem szembenézni vele. A rekonstrukció során megpróbálok néhány új szempontot megfogalmazni, egy, ebben a témakörben megjelent tanulmánykötet hozzájárulásai alapján pedig az írás vége felé megkísérlem a vizsgálati bázist kiszélesíteni, elmélyíteni, az eddigieket némely vonatkozásban ilyenformán ebben a tekintetben is továbbgondolni.

### *A hermeneutikai irodalomfelfogás*

Kézenfekvőnek tűnik, ha a hermeneutikai irodalomfelfogás felől indulunk ki. Durván szólva azt mondhatjuk: Gadamernél két irodalomfogalom található, egy

<sup>1</sup> *Kunst, Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamer = Epoche – Text – Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*, szerk. Ernő KULCSÁR-SZABÓ – Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Niemeyer, Tübingen, 1999, 1–49.; *Művészet, esztétika és irodalom Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikájában = Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai. Hermeneutika és retorika*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – BENGI László – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2000, 15–67. (Újranyomva: FEHÉR M. István, *Hermeneutikai tanulmányok*, I., L'Harmattan, Budapest, 2001.); *Az esztétikai horizont meghaladási kísérlete József Attila esztétikai írásaiban és Gadamer hermeneutikája. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*, 1–II., *Literatura* 2000/4., 2001/2–3. (Átdolgozva és kibővítve: *József Attila esztétikai írásai és Gadamer hermeneutikája. Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*, Kalligram, Pozsony, 2003.)

tágabb és egy szűkebb, s mindkettő a maga módján indokolt. A főmű a tágabb irodalomfelfogást fejti ki, míg az irodalom szűkebb – elsődlegesen a szépirodalom köré összpontosuló – fogalma s a tágabb irodalomfelfogástól való megkülönböztetése, elhatárolása elsősorban a főművet követő írásokban kerül kidolgozásra.

A főmű gondolati perspektívája az irodalom jelenségekörét a lehető legtágabb értelemben tartotta szem előtt: minden hagyomány nyelviségének, illetve írásos rögzítettségének formájában. Ez a felfogás annyiban jogos, amennyiben a hermeneutika hagyományos értelemben az írásban áthagyományozódott szövegek értelmezésének tana. Az irodalom ebből a nézőpontból az írásbeliség foglatát jelöli, s mindenfajta szöveget átfog (vallásos, jogi, gazdasági, tudományos stb. szöveget), így innen szemlélve nincs alapvető különbség „az irodalmi műalkotás és az egyéb irodalmi szövegek között”.<sup>2</sup> Ebben a horizontban „az irodalom fogalmába nemcsak az irodalmi műalkotásokat értjük bele, hanem egyáltalán minden irodalmi hagyományt”,<sup>3</sup> hiszen „az irodalom létmódjából minden nyelvi hagyomány részesedik”: „Az irodalom legtágabb értelmét a nyelvi jelenségek *írásos rögzíthetősége* határolja körül”.<sup>4</sup> Érdekes megjegyeznünk, hogy noha a mai magyar szóhasználatban az irodalom elsődlegesen szépirodalmat jelent, a Gadamer által jelzett tág irodalomfogalom sem teljesen ismeretlen. Amikor azt mondjuk valakiről, „ismeri az irodalmat”, érthetjük ezen ugyanis a „szakirodalmat”; azt, hogy ismeri egy vonatkozó kutatási terület vagy téma irodalmát. S az „irodalom” már szóalakja folytán is benső kapcsolatban áll az írással, az írásbeliséggel, eredeti értelmé szerint pedig ezek foglatát jelöli.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, I–X., Mohr, Tübingen, 1985–1995, I., 168. (Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 125. Gadamer összegyűjtött műveire a továbbiakban GW rövidítéssel hivatkozom, ezt követi a kötetszám és a lapszám megjelölése. Az *Igazság és módszer* rövidítése: IM.)

<sup>3</sup> GW, I., 168. (IM, 125.)

<sup>4</sup> GW, I., 167. (IM, 125.) Ha a hermeneutika saját létét egy sajátos feszültségnek, illetve „köztes helyzetnek” köszönheti, amennyiben „idegenség és ismerősség között” lép működésbe, és „ez a köztes hely a hermeneutika igazi helye” (GW, I., 300.; IM, 210.), akkor az említett köztes hely mint végletes feszültség éppenséggel az irodalom példáján válik mintaszerű és mérvadó módon hozzáférhetővé. Aligha véletlen, hogy éppen ez a belátás vezeti át Gadamer hermeneutikáját az irodalomtól a szellemtudományhoz, a művészet tapasztalatától a történelem tapasztalatához. Ha „a műalkotás csak a bemutatásban válik teljessé”, s ha – ennek megfelelően – „az irodalmi műalkotások csak az olvasásban válhatnak teljessé”, úgy felmerül a kérdés: „Érvényes-e ez *valamennyi szöveg* megértésére? Vajon a szövegek értelme nem csupán a megértő befogadásában teljesezik be? A megértés – más szóval – nem tartozik-e éppúgy hozzá a szöveg értelem-történéhez, mint a zenéhez az, hogy hallhatóvá tesz?” (GW, I., 169.; IM, 126. Kiemelés tőlem.)

<sup>5</sup> Lásd *Új Magyar Lexikon*, III., Akadémiai, Budapest, 1962, 440. (Irodalom): „tágabb értelemben egy nemzet vagy egy korszak írásos termékeinek (a szépirodalom mellett mindennemű tudományos, publicisztikai stb. művét is magába foglaló) összessége. – Szűkebb értelemben a művészet azon ága, melynek kifejezési eszköze a nyelv.” Lásd ugyancsak *A magyar nyelv értelmező szótára*,

A főmű fejtegetései során Gadamer az irodalom fogalmát általános hermeneutikai nézőpontjánál fogva az irodalmi műalkotások körénél sokkal tágabban vette alapul. Ennek megfelelően nem szentelt különösebb figyelmet „az irodalmi műalkotás és az egyéb irodalmi szövegek között” fennálló különbségnek. Elismerte ugyan: „kétségtelenül különbség van a költészet nyelve és a próza nyelve, s ugyanúgy a költői próza és a »tudományos« próza nyelve között”.<sup>6</sup> Mindazonáltal nem vizsgálta részletekbe menően ezt a megkülönböztetést; a hangsúly a „minden irodalmi mű közötti mély közösségre” helyeződött.<sup>7</sup> A tág értelemben felfogott irodalom ugyanis az a pont, „ahol művészet és tudomány átmegy egymásba”.<sup>8</sup> Átmegy tudniillik a „nyelvi megformálás” révén.<sup>9</sup> Mint az a pont, „ahol művészet és tudomány átmegy egymásba”, az irodalom innen nézve Gadamer egész hermeneutikája számára mindent átfogó jelentőségre tesz szert.

### *A hermeneutikai nyelvfelfogás*

Az irodalomnak a nyelvi megformáltsággal való összefüggése értelemszerűen átvezet a hermeneutikai nyelvfelfogás némely, ebből a szempontból lényeges vonásának a fölidézéséhez. Általánosságban elmondhatjuk: a gadameri hermeneutika a nyelvnek kiemelkedő jelentőséget tulajdonít. Kifejezhető ez abban az összegző megállapításban, mely szerint a hermeneutika legbensőbb ügyét, törekvésének középponti magját alkotó mindenfajta megértés és értelmezés – különösképpen pedig az írásbeli hagyomány megértése és értelmezése – nyelvi formában megy végbe, nyelvileg közvetített, illetve nyelvileg konstituált. Hermeneutikailag szemlélve az egész emberi univerzum nyelvi szerkezetű, nyelvi konstitúciójú. „Az ember nem akarhat [...] a nyelv világába felülről bepillantani”, írja Gadamer. „Nem létezik ugyanis semmiféle olyan hely, olyan álláspont a nyelvi világtapasztalaton kívül, amelyről ez utóbbi maga képes volna tárggyá válni.”<sup>10</sup> Szűklátókörűség vagy rövidlátás volna azt hinni, hogy bármiféle kifejezett tematizálás valaha is

III., Akadémiai, Budapest, 1960, 537. (Irodalom:) „1. Az emberiség, ill. valamely nép, nemzet, korszak írásban, ill. nyomtatásban megörökített [...] szellemi tevékenységének eredménye, az írói alkotások, művek összessége. [...] a. Különösen valamely nyelven létrejött, ill. megírt szépirodalom, költészet. [...] b. Az irodalomnak valamelyik [...] elkülönülő, sajátos jellegű ága. *Földrajzi, műszaki, politikai irodalom.* [...] *Az irodalom nem ismeri ezt az adatot.* [...] 2. Valamely (tudományos v. szakmai) kérdésre vonatkozó (nyomtatott) művek összessége, ill. ezeknek jegyzéke”.

<sup>6</sup> GW, I., 168. (IM, 125.)

<sup>7</sup> GW, I., 168. (IM, 125.)

<sup>8</sup> GW, I., 168. (IM, 125.)

<sup>9</sup> GW, I., 168. (IM, 125.)

<sup>10</sup> GW, I., 456. (IM, 314.)



képes volna a nyelvi univerzum teljességét átfogni, mibenlétét ki- vagy felmérni s teljességében a pillantás körébe vonni. Az emberi világtapasztalat innen szemlélve alapvetően nyelvi tapasztalat. Valamifajta nyelvmentes terület aligha van – s ha volna is, csak nyelvileg lenne hozzáférhető, jellemezhető.

Megértés és nyelv összefüggése ennek megfelelően igen szoros. „A dolognak a megértése szükségképpen nyelvi formában történik, nem pedig úgy, hogy valamilyen megértést utólag még szavakba is foglalunk [...]”<sup>11</sup> Joggal beszélhetünk hermeneutikai nézőpontból minden megértés alapvető nyelviségéről; arról, hogy a megértés kezdettől fogva fogalmiságra, nyelviségre vonatkoztatott. A megértésnek – írja Gadamer – „lényegi vonatkozása van a nyelviségre”,<sup>12</sup> „a megértés nyelvhez kötött”.<sup>13</sup> Gadamer ebben az összefüggésben „nyelviség és megértés közti lényegi viszonyról”, „minden megértés nyelvi jellegéről” beszél, arról, hogy „minden megértést bensőleg átsző valamely fogalmiság”.<sup>14</sup> Gadamer mondanivalójának hallgatolagos háttérében föltűnnek persze Heidegger nézetei, aki már főművében kifejtette: az értelmezés, mint a megértett dolgok elsajátítása, előrenyúlva – továbbá előrepillantva-óvatosan („vorsichtig”) – egy meghatározott fogalmiság és nyelviség irányában tapogatózik.<sup>15</sup>

A dologhoz (*Sache*), mely a hagyományban eljut hozzánk, tehát mindenkor *nyelvi* alakban, nyelvi formában tudunk csak hozzáférni. A megértés a dologra irányul, a dologra vonatkoztatott, ám a mindenkori dolog már mindig is eleve nyelvileg megformált, nyelvileg közvetített állapotban – úgy is fogalmazhatnánk: a nyelv médiumában – jut el hozzánk. Ez a tényállás gyümölcsöző feszültség forrása, s egyfajta dialektikus vagy spekulatív egységet eredményez, melyet Gadamer a következőképpen világít meg: „Ami a nyelvben megszólal, az valami más ugyan, mint a kimondott szó maga. De a szó csak azáltal lesz szó, ami benne megszólal. A szó a maga érzéki létében csak azért hangzik el, hogy önmagát a mondottba fölemelje, a mondottban megszüntesse. Fordítva pedig: ami megszólal, nem olyan valami, ami nyelv híján is előzetesen adva volna, hanem olyan, ami a szóban önmaga benső meghatározottságára lel rá.”<sup>16</sup> Amennyiben „a nyelv az az univerzális

<sup>11</sup> GW, I., 384. (IM, 263.)

<sup>12</sup> GW, I., 399. (IM, 277.)

<sup>13</sup> GW, II., 230. („Verstehen ist sprachgebunden”)

<sup>14</sup> GW, I., 393., 400., 407. (IM, 273., 277., 282.). Lásd még GW, I., 408. (IM, 283.)

<sup>15</sup> Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1979<sup>15</sup>, 150. (Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 292.)

<sup>16</sup> GW, I., 479.: „Was zur Sprache kommt, ist zwar ein anderes, als das gesprochene Wort selbst. Aber das Wort ist nur Wort durch das, was in ihm zur Sprache kommt. Es ist in seinem eigenen sinnlichen Sein nur da, um sich in das Gesagte aufzuheben. Umgekehrt ist auch das, was zur Sprache kommt, kein sprachlos Vorgegebenes, sondern empfängt im Wort die Bestimmung seiner selbst.” (Magyarul lásd IM, 329.)

közeg, melyben maga a megértés végbemegy”,<sup>17</sup> úgy a nyelv nem „valamely szilárd adottság leképezése, hanem szóhoz jutás, melyben valamely értelemegész szóval meg”.<sup>18</sup> Összegzően fogalmazhatunk így: hermeneutikailag szemlélve a nyelvnek eleve az a rendeltetése, hogy a mindenkori dolog szóhoz juttatásában önmagát megszüntesse, hogy a dolog szóhoz juttatásában önmaga eltűnjék, s hogy ezzel önmagát ugyanakkor kiteljesítse, küldetését úgyszólván bevégezze.

### *A szépirodalom kitüntetett nyelvisége: nyelv és kép*

Az irodalmi műalkotás számára – a szűkebb értelemben, a szépirodalom értelmében vett irodalom számára – a nyelvi forma azonban korántsem közömbös vagy másodlagos; a nyelv léte itt nem az eltűnésben vagy a föloldódásban áll. Ez sajátlagosan megkülönbözteti és elhatárolja a tágabb értelemben vett irodalom, továbbá minden egyéb megértésre utalt, nem írásos megnyilvánulás nyelviségétől. A jelzett tényállás nagy mértékben hasonló ahhoz, ahogy a főmű kép és képmás viszonyát ábrázolta. Míg a képmásnak pusztán „tünékeny léte” van,<sup>19</sup> amennyiben léte abban merül ki, hogy az eredetire, a mintaképre utalva önmagát megszünteti – a képmás „csupán valaminek a visszaadása akar lenni, s egyetlen funkciója, hogy azonosítsa ezt a valamit (például az igazolványkép vagy az árukatalógus képei)”, így „eszközként funkcionál, s mint minden eszköz, funkcióját veszti, ha eléri célját”<sup>20</sup> –: a kép ezzel szemben olyan valami, aminek „egyáltalán nem az önmegszüntetése a rendeltetése”.<sup>21</sup> Hogy ez a párhuzam Gadamer intencióinak alapjaiban megfelel, már a főmű ama helyéből kitűnhet, ahol Gadamer a kép mellé analógiaként a szót állítja: „Szó és kép nem pusztán utólagos *illusztráció*: azt, amit bemutatnak-ábrázolnak (*darstellen*), csak ezáltal változtatják teljesen azzá, ami.”<sup>22</sup> De maga Gadamer is megerősítette utólag ezt a párhuzamot. Ha a főmű önálló fejezetet szentelt a „kép létrángjának”, amivel azt akarta kifejezni, hogy „a kép által ábrázolt dolog létében gyarapodik”, akkor – mondotta visszatekintve –, hasonlóképpen lehetne „a szó létrángjáról (*Seinsvalenz des Wortes*) beszélni”.<sup>23</sup> „Szavak által valamit létre-hozni”,

<sup>17</sup> GW, I., 392. (IM, 273.) A hermeneutikai nyelvfelfogásról részletesebben lásd *Szó, beszélgetés, dolog. A gadameri hermeneutika nyelvfelfogása* című tanulmányomat (FEHÉR, *Hermeneutikai tanulmányok*).

<sup>18</sup> GW, I., 478. (IM, 329.)

<sup>19</sup> GW, I., 143 (IM, 109.; „verschwindendes Sein”).

<sup>20</sup> GW, I., 143. (IM, 109.)

<sup>21</sup> GW, I., 143. (IM, 110.): „Was dagegen ein Bild ist, hat seine Bestimmung überhaupt nicht in seiner Selbstaufhebung.”

<sup>22</sup> GW, I., 148. (IM, 112. Kiemelés tőlem.)

<sup>23</sup> GW, VIII., 54.

egyedül és kizárólag általuk előállítani valamit; valamit, ami önmagában előtűnik áll, „anélkül, hogy bármit is kezdenénk vele” – anélkül, hogy kivitelezésre vagy végrehajtásra volna utalva –: ez tünteti ki nyelvileg a költészetet, s ezáltal illeti meg a szót az irodalmi műalkotásban – minden más irodalmi, vagy egyéb szövegtől eltérően – „korlátlan hatalom és ideális tökéletesség”.<sup>24</sup> Ebben az összefüggésben joggal lehet beszélni a „szó önmagára vonatkozásáról”, „önreferenciájáról”. „A költői nyelvképzés” ugyanis nem annyira „szavak szabályok által irányított használata”, mint inkább valóságos „nyelvvé-válás” (*Sprachwerdung*).<sup>25</sup> Annak a megvilágításához, amit itt előállításnak (*Herstellen*) nevez, Gadamer visszanyúl még a főműben használt „átváltozás”, „képződménnyé való átváltozás” kifejezéshez is, hiszen az nem egyebet jelent, mint azt, hogy „valami hirtelen s mint egész, valami mássá válik, úgy, hogy ez a másvalami, amellyé átváltozott, az ő igazi léte, mellyel szemben a korábbi léte semmis”.<sup>26</sup>

Hogy a nyelvi formát, a szólétet az irodalmi műalkotás esetében kitüntetett jelentőség illeti meg, azt Gadamer egy későbbi helyen is a képre való utalással szemlélteti: „Mit jelent a szavak előfordulása-előjövetele (*Hervorkommen*) a költészetben? Miként a színek a festményen világítóbbá lesznek, a kő az épületben szilárdabbá lesz, úgy a költeményben a szó is azzá lesz, ami jobban mond valamit, ami sokatmondóbb, mint bárhol másutt.”<sup>27</sup>

Ezt az alapgondolatot Gadamer a főművet követő írásokban a szöveg fogalmának további differenciálásával világította meg. Különbséget tett a „szövegek három alapmódoszata” között – „a vallásos, a jogi és az irodalmi szöveg” között –, melyekhez a „mondás három alapformáját” rendelte hozzá: a hozzájárulást, a meghirdetést és a kimondást (*Zusage, Ansage, Aussage*).<sup>28</sup> Az első kettő fő jellemzője abban áll, hogy „a nyelv önmagán túllép”.<sup>29</sup> A vallásos szöveg például, legyen az „vigasz” vagy „ígéret”, „nem teljesedik be önmagában, *mint ahogy például egy vers önmagában beteljesedik*”.<sup>30</sup> Egy ígérethez való hozzájárulás „mintegy a hit felvételében teljesül be – mint ahogy minden ígéret csak akkor válik kötelezővé, ha elfogadják. Hasonlóképpen a jogi szöveg is, mely egy törvényt vagy ítéletet fogalmaz meg, amint kibocsátják, már kötelező érvényű, de kibocsátottként még nem teljesedik be önmagában, hanem csak azáltal, hogy kivitelezik és végrehajt-

<sup>24</sup> GW, VIII., 82.

<sup>25</sup> GW, VIII., 53 sk. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation* = GW, II., 352.: „a szó önprezentációja”, „önprezencia”.

<sup>26</sup> Hans-Georg GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes* = GW, VIII., 53.; GW, I., 116. (IM, 94.)

<sup>27</sup> GW, VIII., 46. („Wie die Farben im Bildwerk leuchtender sind, der Stein im Bauwerk tragender ist, so ist im Dichtwerk das Wort sagender als je sonst.”)

<sup>28</sup> GW, VIII., 41 sk. Különösen a *Zusagen* – ’ígéret mondani, elígérkezni, hozzájárulni, beleegyezni (meghívást) elfogadni’ – fordítása jelent nehézséget.

<sup>29</sup> GW, VIII., 42.

<sup>30</sup> GW, VIII., 42. (Kiemelés tőlem.)

ják.”<sup>31</sup> A költői szó, az irodalmi szöveg ezzel szemben önmagában teljeseedik be; *a nyelv itt nem mutat túl önmagán*, hanem önmagában végződik be. „Annak, hogy egy irodalmi szöveg eminens értelemben mond valamit, egy első értelme” ennél fogva abban áll, „hogy a szó autonómiáját megállapítjuk [...] Valóban egyedülálló, hogy egy irodalmi szöveg úgyszólván önmagából emeli fel a hangját, nem beszél senkinek a nevében, még Istennek vagy a törvénynek a nevében sem.”<sup>32</sup>

Elemzési szempontunkból különösen lényeges, hogy a szónak a szépirodalomra jellemző sajátos mondó ereje – „az, hogy mond valamit” – közelebről megvizsgálva két tényező összjátékából tevődik össze: „érzékeny egyensúly értelemmozgás és hangzásmozgás között”;<sup>33</sup> olyan „egyensúly”, mely egyúttal „feszültség” is.<sup>34</sup> A szónak tulajdonított korlátlan hatalom és ideális tökéletesség úgy is jellemezhető, mint „a nyelv hangzás és jelentés által létrehozott költői evokációs erejének bensőséges összefonódása”,<sup>35</sup> más szóval, „értelem (*Sinn*) és hangzás (*Klang*) egysége”, ahol ilyenformán „a versben nélkülözhetetlen az értelem-összefüggés (*Sinnzusammenhang*) is, mely utóbbi (és korántsem csupán a fonémák »struktúrája«) döntő lehet az összképződmény szempontjából”.<sup>36</sup> Gadamer példaként egy Hölderlin-verset említ, melyben nyomtatási hiba folytán a régi kiadásokban „Tugend” (’erény’) állt a helyes „Jugend” (’fiatalság’) helyett. Kézenfekvő a felismerés: „Ha »Tugend« helyett »Jugend«-et olvasunk, ez a hangzás szempontjából alig jelent változást” – a jelentést ezzel szemben alapvetően megváltoztatja.<sup>37</sup>

<sup>31</sup> GW, VIII., 42.

<sup>32</sup> GW, VIII., 47. Vö. GW, II., 508.

<sup>33</sup> GW, II., 52.

<sup>34</sup> Vö. GADAMER, *Text und Interpretation*, 353.

<sup>35</sup> GW, VIII., 250 sk. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Stimme und Sprache* = GW, VIII., 258–270., itt 267.; Hans-Georg GADAMER, *Der „eminente“ Text und seine Wahrheit*, GW, VIII., 286–295., itt 290.; Hans-Georg GADAMER, *Unterwegs zur Schrift?* = GW, VII., 258–295., itt 260., 267.; Hans-Georg GADAMER, *Dekonstruktion und Hermeneutik*, GW, X., 138–147; itt 141. stb.

<sup>36</sup> Hans-Georg GADAMER, *Philosophie und Literatur*, GW, VIII., 253.

<sup>37</sup> GW, VIII., 253. Gadamer felfogásából kibonthatók egy fordítás-, illetve műfordítás-elmélet körvonalai (illetve e felfogás képes – fordítva – a fordítói praxis egy jelentős dimenziójáról egyúttal számot adni). Eszerint egy szöveg fordításánál nem annyira szavakat, mint inkább az értelmet kell lefordítani. Az anyanyelvi beszélő elemi tapasztalata, hogy például a nyelvben meghonosodott főnévi szóösszetételek vagy többtagú főnevek esetén az összetétel tagjainak önálló jelentését nem érzékeljük; ezt inkább az idegen ajkú, semmint az anyanyelvi beszélő érzékeli. A magyar nyelvű beszélő például az *ánulház* szó tagjainak önálló jelentését a magyarban kevésbé érzékeli, mint mondjuk a német *Kaufhaus* esetében. A hangalakra, a szözerintiségre orientálódó fordítás illetéknéppen az anyanyelvhez való olyan viszonyt tükröz, melyben a fordító a fordítás célnyelvéhez az idegen nyelvű beszélő módján viszonyul. Amikor a másikat megértjük, hermeneutikailag szemlélve nem szavakat és hangokat avagy hangalakot értünk meg, hanem a mondottak értelmét. Husserltől kölcsönzött fordulattal élve: elsősorban a mondottak értelmében, jelentésében „élünk”, nem pedig hangzásukban, illetve hangalakjukban (lásd például *Logische Untersuchungen*, II/1., Niemeyer, Tübingen 1980<sup>2</sup>, 40. sk. Lásd Uo., 406.: „A kifejezést például észlel-

„Értelem és hangzás egységének” fogalma új formában juttatja érvényre a főműnek azt az alapgondolatát, mely szerint az esztétikum korántsincs híján megismerésnek és igazságnak, miáltal a helyesen értett esztétikát Hegelhez visszanyúlva a szép metafizikájaként kell felfogni, „szép” és „látszás” szétválaszthatatlan összetartozásaként.<sup>38</sup> Nem nehéz belátni, hogy ez a felfogás az „értelmelem és hangzás egységeként” meghatározott költői szóra vonatkozó fejtegetések alapjául is szolgál; s e felfogás egyúttal a strukturalizmus bírálatainak kiindulópontját jelenti. Ha az „értelmelem dallamot” ugyanis a „hangzás struktúrájának” a kedvéért egyoldalúan háttérbe szorítjuk, akkor megfosztjuk a nyelvi műalkotást ismeretértékétől és igazságigényétől, s ezzel hallgatólagosan az esztétika „szubjektívizálásának” újfajta formája mellett emelünk szót. Ha másfelől nem vennénk figyelembe a hangzást, akkor nem beszélhetnénk többé az eszmének a „látszásáról”, miáltal az „érzéki”, vagyis a sajátlagosan esztétikai elem teljességgel veszendőbe menne.

Az az irodalomfogalom, amelyet Gadamer e fejtegetésekben szem előtt tart, a főműben kidolgozott felfogáshoz képest szűkebb és normatívabb.<sup>39</sup> „Nyilván nem véletlen”, fogalmazza meg egy helyen a fontos következtetést (mely egyúttal egy „metafizikai” esztétika melletti opciójáról is tanúskodik), „hogy az »irodalom« szűkebb értelemben »szépirodalmat« jelent, tehát olyan szövegeket, melyek semmiféle más jelentés-összefüggésekbe nem rendeződnek [...]. Ősidők óta az volt a szép, a »kalon« értelme, hogy valami önmagában kíváncsú, azaz hogy nem valami más kedvéért világosodik meg (*einleuchtet*), hanem saját tulajdon megjelenése alapján [...]”<sup>40</sup>

Az eddigi rekonstrukcióban a műalkotás specifikus nyelviségének „értelmelem és hangzás egységeként”, „valamit mondásként” és a szó „autonómiájaként” való értelmezését követtük nyomon. Szépirodalmi, különösen költői művek, azaz emi-nens szövegek tekintetében a helyzet úgy áll, hogy ezen szövegek nyelvi jellegén és szószerinti hangzásán nem lehet túllépni. Így jut el Gadamer ahhoz a tézishez,

jük, ám nem ez az észlelés »vonja magára érdeklődésünket«; ha nem térítenek el, a jelek helyett sokkal inkább a jelöltre figyelünk...” („Der Ausdruck wird etwa wahrgenommen, doch in diesem Wahrnehmen »lebt nicht unser Interesse«; wir achten, wenn wir nicht abgelenkt werden, statt auf die Zeichen, vielmehr auf das Bezeichnete...”); vö. még *Uo.*, 409. Fordítás esetén a hangalak, a hangzás, illetve a szószerintiség (esetlegesen strukturalista hajlandóságú) előtérbe helyezése a nyelvi kompetencia hiányáról, az értelem-összefüggés megértésének bizonytalanságáról, esetleges hiányáról tanúskodhat. Ha az értelem mellett az érzéki elem, a hangzás is jelentőségre tesz szert, akkor Gadamer szemszögéből éppenséggel (nyelvi) műalkotással van dolgunk, ahol is a fordítás feladata ennek megfelelően műfordítás lesz, ám az értelem itt sem szorítható háttérbe, s a fordítás nem helyezheti egyoldalúan „a fonémák »struktúráját«” az előtérbe, hiszen, mint hallhattuk, az „értelmelem-összefüggés” is „döntő [...] az összképződmény szempontjából”.

<sup>38</sup> Vö. GADAMER, *Text und Interpretation*, 360.

<sup>39</sup> Vö. GW, II., 351 sk. Vö. még GADAMER, *Stimme und Sprache*, 263.

<sup>40</sup> GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes*, 44. Vö. Uő., *Stimme und Sprache*, 263.

mely szerint irodalmi szövegek „mindig csak a hozzájuk való visszatérésben léteznek valóban irodalmi szövegekként”.<sup>41</sup> A kitüntetett értelemben vett szavakra az jellemző, hogy „mindig csak a hozzájuk való visszatérésben »léteznek« valóban szóként”, azaz szó jellegüket nem lehet egy tetszőleges jelentés vagy utalás irányában meghaladni, túllépni vagy feloldani, mivel az értelem a hangalakkal egyszer s mindenkorra, felbonthatatlanul, megszüntethetetlenül összeforrott.

### *Irodalom és filozófia*

Nyelviségét tekintve a filozófia sajátos köztes helyzetet foglal el irodalmi és egyéb szövegek között. Egyrészt értelem és hangzás azon összjátékát, melyet az irodalmi műalkotás valósít meg, a filozófia nyilván képtelen teljesíteni. Ha így lenne, a filozófia irodalomná válna. Értelemnek és hangzásnak az irodalmi műalkotásban megvalósuló egységről Gadamer egy helyütt azt írja: „ez az az igazi titok, mely a művészet sajátja, és amelynek sem a tudomány igazságtartományában, *sem a filozófiában nincs analógiája*”.<sup>42</sup> „Filozófiai szövegek bizonyosan nem ugyanabban az értelemben eminens szövegek”, mint az irodalmi szövegek, jegyzi meg hasonlóképpen másutt.<sup>43</sup>

Irodalmi művek nyelvi alkotásokként „olyan szót alkotnak, mely önmagában hordozza, önmagától jelenti be azt a célját, hogy helyesen olvassák (*ein auf richtiges Gelesenwerden von sich aus angelegtes Wort*)”.<sup>44</sup> Az írásbeliség minden más formája az „eredeti beszédaktustól”, illetőleg a „nyelvi történetstől” való „eloldódást” valósítja meg, amennyiben „elsődlegesen nem a beszélőre utal vissza, hanem arra, amit gondolt (*das von ihm Gemeinte*)”,<sup>45</sup> azaz a mondottak értelmére. A nyelvi műalkotásnál ezzel szemben „nem arról van szó, hogy a gondoltakat, a mondottak értelmét (*Gemeintes*) megértsük, hanem ezen túlmenően arról, hogy azt még nyelvi megjelenésében is végbevigyük”.<sup>46</sup> A vers nem más, mint „olyan nyelv, amely nem csupán jelent valamit, hanem *az*, amit jelent”.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> GADAMER, *Text und Interpretation*, 351.

<sup>42</sup> GADAMER, *Unterwegs zur Schrift*, 258–269., idézet 267. (Kiemelés tőlem.)

<sup>43</sup> Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutik auf der Spur* = GW, X., 148–174., idézet 173. E dolgozatban részletesebben nem foglalkozom vele, így csak egy utalás erejéig jegyzem meg: Gadamer mindazonáltal ragaszkodik ahhoz, hogy rokonság áll fenn irodalom és filozófia között, s hogy „az irodalmi műalkotás a filozófia szomszédságába kerül.” (GADAMER, *Philosophie und Literatur* = GW, VIII., 240).

<sup>44</sup> GW, VIII., 246.

<sup>45</sup> Uo., 246.

<sup>46</sup> Uo., 246.

<sup>47</sup> GW, VIII., 248. (Kiemelés tőlem.) Jelentés és lét effajta viszonyát-megkülönböztetését illetően lásd a 105. jegyzetben szereplő Schelling-idézetet!

Az irodalomhoz hasonlóan a filozófia is „nyelvhez kötött”, és sajátos létét a nyelv közegében találja meg. A „filozófia és a költészet szomszédsága” mármost „szélsőséges ellenmozgás”.<sup>48</sup> „A filozófia nyelve állandóan meghaladja önmagát, túllép önmagán – a vers nyelve [...] meghaladhatatlan és egyedülálló”.<sup>49</sup> „Minden egyes fogalmának állandó önmeghaladása”<sup>50</sup> a filozofálás számára nem pusztán véletlenszerű: éppenséggel a filozófia lényegét alkotja. „Ezért valójában nem léteznek filozófiai szövegek abban az értelemben, melyben irodalmi szövegekről beszélünk”; „a filozófusoknak azért nincsenek szövegeik, mert *Pénélopé módjára szötteküket minduntalan felfejtik*, hogy az igazság honába való hazatérésre újólág föl-készüljenek”. A filozófia olyan, mint egy beszélgetés, amely „a másik válasza révén állandóan meghaladja magát”;<sup>51</sup> a filozófiai „gondolkodás nem más, mint a lélek ezen állandó beszélgetése önmagával.”<sup>52</sup> A filozófiai szövegek „csak közbeszólások (*Zwischenreden*) a gondolkodás végtelen beszélgetésében”,<sup>53</sup> „felszólalások egy végtelenbe haladó dialógusban”.<sup>54</sup>

Ha a filozófia a nevezetes platóni jellemzésnek megfelelően a lélek önmagával folytatott beszélgetése – s itt nem lesz haszontalan emlékeztetnünk arra, hogy egész nyelvfelfogását Gadamer a beszélgetés, illetve a beszéd fogalma köré szervezi<sup>55</sup> –, akkor új formában válik érthetővé, hogy a filozófia számára miért nem lehetséges az irodalom értelmében vett „szöveg”: tudniillik „a lélek önmagával folytatott gondolkodó beszédének *folytatása*” kedvéért.<sup>56</sup> Ha lehetségesek volnának filozófiai szövegek abban az értelemben, amilyenben irodalmi szövegekről beszélünk, akkor ez egyúttal a beszélgetés végét, a beszélgetés lezárulását jelentené. Miként az értelem és szóhangzás tökéletesen összeforrott egységeként értett nyelvi műalkotás – másfelől – olyan teljesebbé jelent, melyet alighanem nem lehet tovább „szőni”, kiegészíteni és javítani.

Gadamer tovább részletezi-differenciálja irodalmi műalkotás és filozófia kapcsolatát (eltérésük mellett „szomszédságukat” is), elemzéseit azonban jelen dolgozat szempontjából nem szükséges tovább követnünk. A fő megkülönböztetés abban áll, hogy mindenféle tudományos vagy filozófiai szöveggel szemben az iro-

<sup>48</sup> GW, VIII., 256. A költészet „volt a régi riválisa a filozófia saját igényének”. (GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes*, 45.)

<sup>49</sup> GADAMER, *Philosophie und Literatur*, 256. Vö. Hans-Georg GADAMER, *Schreiben und Reden* = GW, X., 354–355.; itt 355.

<sup>50</sup> Hans-Georg GADAMER, *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache* = GW, VIII., 400–440., itt 430.

<sup>51</sup> GW, VIII., 430.

<sup>52</sup> GADAMER, *Philosophie und Literatur*, 257.

<sup>53</sup> GADAMER, *Hermeneutik auf der Spur*, 173.

<sup>54</sup> GADAMER, *Philosophie und Literatur*, 256.

<sup>55</sup> Lásd GW, I., 372 skk. (IM, 257 skk.)

<sup>56</sup> GW, VIII., 257. (Kiemelés tőlem.)

dalmi műalkotás nyelvisége sajátos, kitüntetett. A nyelvi forma az irodalmi műalkotás számára korántsem másodlagos vagy külsődleges; nem pusztá (szemiotikai értelemben vett) jel, hiszen az mindig önmagától elfelé, önmagán túlra mutat, a jelölő és jelölt közti viszony pedig önkényes; míg a kép/szó ezzel szemben a nála való elidőzésre hív föl: értelem (jelentés) és hangalak itt sajátos egyensúlyban, harmóniában áll egymással. Ez azt jelenti: a nyelvi-alaki forma nem helyettesíthető, nem pótolható semmi egyébbel. Más nyelvi megfogalmazások esetében viszont a külső-érzéki megjelenés, a hangalak szerepe kimerül abban, hogy a (benső) értelem vagy jelentés többé-kevésbé pusztá vehikulumá (külsődlegesen hozzárendelt jele) legyen, s annak közvetítésére szolgáljon.

### *Az összevetésből levonható konzekvenciák*

Az összevetés – első pillantásra úgy tűnik föl – az irodalmat, illetve az irodalmi szöveget juttatja előnyösebb helyzetbe, s ez kétségkívül így van. Hiszen olyan tökéletességet valósít meg, amilyen a filozófia számára elvileg elérhetetlen. Meggondolandó azonban, hogy ami előny az irodalom, az hátrány az irodalomtudomány számára. A filozófia gyötrelme hermeneutikai nézőpontból az elidegenedett értelem elevenné tételének, újraelsajátításának, Gadamer idézett szavaival: a szöttes újra és újra való felfejtésének és újraszövéseének kínja. Az irodalomtudomány, az irodalomtörténet gyötrelme: a nyelvi műalkotás meghaladhatatlan tökéletességét – a tovább már nem szöhető szötest – magyarázni, megértetni hivatott beszéd szükségyszerű tökéletlenségének kínja; az, hogy beszéde (nem esetlegesen, de szükségképpen) lemarad a műalkotás ama tökéletes és meghaladhatatlan beszéde mögött. A filozófiában viszont egyként marad le mindegyik szöveg amögött, amit mondani kellene. A filozófiában éppen ezért nincsenek is szövegek – az irodalomban vannak, de nem lehet továbbszöni őket. Azaz nincs olyan beszéd, mely fölrne hozzájuk. A filozófus gyötrelme, hogy újra és újra nekirugaszkodik elődei szövegeinek, pontosabban: e szövegek *értelmének*. Szerencsés esetben azután ezt az értelmet új nyelvi alakban, új, a jelen horizontjába integrált (ám korántsem végleges) nyelvi ruhában újra hozzáférhetővé tudja tenni. Az irodalomtudós, irodalomtörténész fáradozásának célkeresztjében ezzel szemben – nem az irodalmi műalkotásnak, a szövegnek az értelme, netán értelmének megfeyjtése, hanem – értelemnek és hangzásnak a műalkotásban megvalósuló – kitüntetetten *esztétikai* – egysége áll. Az utóbbi magyarázata, már amikor nekifog feladatának, megbontja ezt az egységet.

A kettős félresiklás, elfajulás a következőben áll. Az irodalmivá váló filozófia pusztá filológiává süllyed: a szöveg szövegszerűségére való koncentrálás háttérbe



tolja és feledésbe burkolja a szöveg *értelmét*. A szövegnek mint szövegnek a formája, sikeres (vagy sikertelen, de mindenképp betű vagy szó szerinti) megformáltsága, szépsége kerül egyoldalúan a figyelem középpontjába, értelme pedig eltűnik (avagy – s az esetek többségében ez jellemző – a hátsó ajtón keresztül, dogmatikusan, azaz éppen nem szövegelemzés révén csempésződik be). A másik esetben a szöveg értelmének keresése háttérbe tolja és feledésbe burkolja a szöveg érzéki-esztétikai oldalát, s a műalkotást intellektualisztikusan elméleti képződménnyé párolyja – a műalkotás megszűnik *műalkotás, esztétikai alkotás* lenni. A megtalálni vélt értelem új nyelvi formában való megfogalmazása egyenrangúként vél a műalkotás mellé lépni – valójában azonban inkább a helyébe lép és kiszorítja.

Vegyük röviden szemügyre, mi szól az adott meghatározások, jellemzések mellett. Az irodalmi szöveg nyelviségének értelem és hangzás egységeként való meghatározását kellőképpen indokolja az irodalmi műalkotás *esztétikai* megértésének törekvése. Hogy az érzéki oldal elhanyagolása a műalkotás esztétikai oldalát számolja föl, úgy gondolom, közvetlenül nyilvánvaló. Gadamer elemzéseiből azonban az is kitűnik, hogy az ellentétes törekvés – az érzéki oldalnak az értelem rovására való egyoldalú előtérbe helyezése – ugyancsak a műalkotás intellektualizálásához vezet. Ez a fejlemény Gadamernek a strukturalista művészetelméletet illető kritikai megjegyzéseiből rekonstruálható. A hangzásnak, illetve az érzéki mozzanatnak a strukturalisták általi kitüntetettsége ugyanis nem annyira azt jelenti, hogy az értelem, a jelentés mozzanata itt kiküszöbölődne, mint inkább azt, hogy a kettő közötti összefüggés külsődlegessé, önkényessé válik, ezáltal eltávolodik az élő beszéd jellegétől, túlintellektualizálja azt. Ugyanakkor elősegíti az érzéki megjelenési forma mögött minduntalan valamely szubjektív jelentésadó aktus által (azaz külsődlegesen, mesterségesen) hozzárendelt értelmet kereső gyanakvás attitűdjének meggyökerezését. Az érzéki mozzanat kitüntetettsége paradox módon épp leértékelődéséhez vezet, amennyiben önmaga csupán a nem-érzéki jelentés puszta, külsődleges (utalás-, illetve jelszerű) hordozójaként jön tekintetbe, specifikus (ilyen és nem más) érzéki (vizuális-akusztikus) megjelenése pedig éppen hogy másodlagossá válik: érzékisége úgyszólván függetlenedik, azaz „szellemtelenedik” (eltávolodik, megfosztódik a szellemitől), s pusztán utalásfunkciója marad csak meg. Az érzéki elem közömbössége folytán a jelek ily módon teljességgel „szellemiek”, „amennyiben jelnek tekintik, tehát mindentől elvonatkoztatva, csak utaláslétükben veszik figyelembe őket”.<sup>57</sup> Érzékiségük ily módon éppannyira veszendőbe megy, mintha eleve másodlagosnak tekintettük volna őket.

Ami a filozófiát illeti, a gadameri megfontolások mellett szól az az erős érv, hogy plauzibilis magyarázatot szolgáltatnak valamiféle negativitásra, negatív ta-

<sup>57</sup> GW, I., 417. (IM, 289.)

paszталatra. Arra tudniillik, hogy ismételt erőfeszítések ellenére miért nem jött létre mind a mai napig – s ha Gadamer elemzése megállják a helyüket, akkor miért nem jöhet létre egykönnyen ezután sem – valamiféle meghaladhatatlan, abszolút filozófia. A gadameri elemzés szemszögéből ez azzal egyjelentésű, hogy a filozófiában nem beszélhetünk az irodalom értelmében vett „szövegről” – s emiatt azután minden korok filozófiái állandó nyelvínséggel küszködnek<sup>58</sup> –, más szóval, hogy *a filozófiának nincs sajátlagos értelemben vett „nyelve”*. Ennek hátterét Gadamer meghatározott történeti (pontosabban: Heidegger által művelt destruktív-hermeneutikai) elemzésben igyekszik elélni tártani. Ha a filozófia a platóni jellemzésnek megfelelően a lélek önmagával folytatott beszélgetése, akkor e beszélgetés – amint a *Kratülosz*nak a nyelvfogalom történeti vázlatába illesztett gadameri elemzése megmutatja – Platónnál végső fokon „néma” marad;<sup>59</sup> „az »ész nyelve« nem külön, önmagáért való nyelv”.<sup>60</sup> A szavakkal való szofista visszaélés miatt Platónnak ugyanis a nyelvi helyességet a tárgyi igazságtól el kellett választania; eszerint szavak nélkül, tisztán önmagából kell megismernünk a létezőt. „Azt, hogy a dialektika révén túl kell lépni a szavak (*onomata*) birodalmán, természetesen nem úgy kell érteni”, pontosítja Gadamer, „mintha valóban lenne szavak nélküli megismerés (*wortfreies Erkennen*), hanem csupán úgy, hogy nem a szó nyitja meg az utat az igazság felé, hanem fordítva: a szó »adekvátságát« csak a dolog ismeretében lehet megítélni”.<sup>61</sup> Ezzel a szavak már Platónnál elvesztik megismerési jelentőségüket, ismeretértéküket (*Erkenntnisbedeutung*).<sup>62</sup> A szavak e tökéletlenedése-degradációja (s nem kevésbé magáról erről a folyamatról számot adni hivatott „nyelv” tökéletlenedése-degradációja, hiszen a szavak degradációjáról hírt adó szó – ha nem akar saját „hírével” vagy „szavával” ellentétbe kerülni – önmaga is csak tökéletlen-degradált lehet) megszünteti annak a lehetőségét, hogy az irodalmi szöveg értelmében beszélhessünk filozófiai szövegről. A szavak ezen ismeretérték-vesztése teszi lehetővé másfelől a hermeneutika létrejöttét, ezáltal lépünk csak be a hermeneutika univerzumába, ebbe az „idegenség és ismerősség két szélsősége” között<sup>63</sup> elhelyezkedő „köztes” térbe, mely „a hermeneutika igazi helye”.<sup>64</sup> „A hermeneutika szükséglete akkor keletkezik”, írja Gadamer, „amikor megszűnt a magától értés”;<sup>65</sup> s ehhez a jelen kontextusban azt tehetjük hozzá: amikor (s egyúttal ezzel összefüggésben) a szavak ismeretértéke elvesztette a maga nyilvánvalóságát, „amikor a gondolkodás

<sup>58</sup> Vö. GW, II., 83., 507.

<sup>59</sup> GW, I., 411. (IM, 285. Kiemelés tőlem.)

<sup>60</sup> GW, I., 425. (IM, 294. Kiemelés tőlem.)

<sup>61</sup> GW, I., 411. (IM, 285.)

<sup>62</sup> GW, I., 413. (IM, 286.)

<sup>63</sup> GW, I., 193. (IM, 144.)

<sup>64</sup> GW, I., 300. (IM, 210.)

<sup>65</sup> GW, I., 187. (IM, 141.)

[...] különválik a szavak saját lététől”, amikor „a szó teljesen másodlagos viszonyba kerül a dologgal”.<sup>66</sup> Csak ekkortól fogva lesz nem csupán értelmes, de egyáltalán *lehetséges* az értelmezői erőfeszítés – tudniillik az interpretáció fáradságos munkája az (elidegenedett) értelemnek a szavakon keresztül való megragadására s új nyelvi formában való felelevenítésére, elsajátítására. *Miután a filozófiában nincsenek (végleges) szövegek – ezért lehetséges csak a filozófia mint hermeneutika!*<sup>67</sup>

„A szó »adekvátságának« csak a dolog ismeretében való megítélhetősége” – mely tényállás itt negatívumként, valamely bukástörténet fontos állomásaként jelenik meg –: épp ez az, ami az előzetes (pre-ontológiai) megértésnek a kimondott (leírt) kijelentéshez-szóhoz képest játszott – mind Gadamer, mind Heidegger által osztott – elsődleges szerepét lehetővé teszi. Mivel a platóni *Kratüloszban* – írja Gadamer – „ad absurdum viszik, hogy a szó képmás, úgy látszik nem marad más hátra, mint elismerni: a szó jel. [...] ettől fogva a kép (eikón) fogalmát a nyelvre irányuló valamennyi reflexióban a jel (szémeion vagy szémainon) fogalmával helyettesítik. Ez nem csupán terminológiai változás, hanem a nyelv mibenlétéről való gondolkodás döntő irányvitele, mely korszakot alkotott. Hogy a dolgok igazi létét »a szavak nélkül« kell kutatni, épp azt akarja jelenteni, hogy nem a szavak sajátos létében rejlik az igazsághoz való hozzáférés [...] a gondolkodás [...] eloldódik a szavak sajátos lététől, (és) pusztá jelnek tekinti őket [...]”.<sup>68</sup>

A filozófiai szöveg által létrehozott „szöttes” felbontásának újból és újból fel-támadó szükségességét annak a Gadamer hermeneutikájára teljességgel jellemző

<sup>66</sup> IM, 289.

<sup>67</sup> Más kontextusban Gadamernél is megtalálható ez az összefüggés: „[...] a hermeneutikai történet [...] elvileg előfeltételezi az emberi egzisztencia végességét. [...] A hermeneutikai tapasztalat univerzalizációja [...] elvileg hozzáférhetetlen volna egy végtelen szellem számára, amely mindent, ami értelem, minden noétont önmagából bontakoztat ki, s önmaga teljes önszemléletében minden gondolhatót gondol. Az arisztotelészi isten (és a hegeli szellem) a »filozófiát«, a véges egzisztenciának ezt a mozgását maga mögött hagyta. Az istenek nem filozofálnak, mondja Platón.” (GW, I., 489. sk. [IM, 336.]; a Platón-utalást lásd *A lakoma*, 204 a 1.) Lásd még GW, I., 480. (IM, 330.): „Amikor a megértés nyelviségéből indulunk ki, [...] a nyelvi történet végességét húzzuk alá, melyben a megértés mindenkor konkretizálódik. A nyelv, amelyen a dolgok beszélnek, nem a *logos oustias*; nem valamely végtelen intellektus önszemléletében teljeseedik ki, hanem az a nyelv, amelyet a mi véges-történeti lényünk fog fel. Ez arra a nyelvre is érvényes, amelyen a hagyomány szövegei beszélnek [...]” Innen szemlélve már maga a nyelvre utaltság is a végesség indexe. Egy végtelen és tökéletes lény nem szorulna rá a hermeneutikára, amelynek előfeltevése, mint másutt utaltam rá (lásd FEHÉR, *Hermeneutikai tanulmányok*, I., 80. sk.), valamely már mindig is előzetesen bekövetkezett értelemelhomályosulás, értelemvesztés (ami egy tökéletes lény fogalmával nem férne össze). Ezen értelemelhomályosulás, értelemvesztés az, amiből az értelem keresésének, azaz a megértésnek a projektuma mindenekelőtt értelmesen fakadhat. Befejezett avagy tökéletes megértés eszerint nem létezik: a megértés mindenkor csupán a hozzá tartozó (és veszteséggé érzékelt) nem-értéssel szemközt, reá vonatkoztatva az, ami.

<sup>68</sup> GW, I., 418. (IM, 289. Kiemelés tőlem.)

gondolatnak a segítségével is be lehet látni, mely szerint a tradíció által ránk hagyományozott filozófiai művek megértése (ez pedig annyit tesz: igazságigényük megértése, a dolognak avagy a dolog igazságának megértése) az időbeli távolság áthidalását, a jelenre s önmagunkra való – már mindig is végbemenő – alkalmazását,<sup>69</sup> saját szituációnk számára való elsajátítását, *sajáttá*, azaz önmagunkká tételét jelenti (a „minden megértés önmegértés” tétel mindezt összegzően fejezi ki, azt nevezetesen, hogy a megértetthez hozzátartozunk, részünket alkotja).<sup>70</sup> Így épp az alkotó elsajátítás végett kell múlt korok bölcséleti szövegeinek „szőttesét” újra és újra fölbontanunk. Nem azért, mintha nem tisztelnénk őket, hanem éppen azért, mert nagyon is tiszteljük őket. Abból a célból tudniillik, hogy a jelen megváltozott nyelviségével újra és újra birtokba vegyük, elsajátítsuk, magunkévá tegyük őket; „hogy az igazság honába való hazatérésre újólág fölkészüljünk”. Az „igazság honába való hazatérés” pedig, úgy tűnik, történetiségünk, a nyelv történetisége és végessége folytán,<sup>71</sup> eleve csupán más nyelviség révén lehetséges. Itt új oldalról válik beláthatóvá az, hogy miért nem lehetséges valamilyen végleges filozófia, avagy miért „nem lehetséges valamilyen »magábanvalóan« helyes értelmezés”.<sup>72</sup> Beláthatóvá válik – más szempontból – az is, hogy „az egyedül helyes bemutatás eszméjében egyáltalán van valami képtelenség”,<sup>73</sup> s így „problematikussá válik a »magábanvaló világ« fogalmának használata”.<sup>74</sup>

A filozófia nyelvinségére vonatkozó, a főműben megfogalmazott tézisének új oldalról erősíti meg Gadamer egy 1981-ben íródott tanulmányban: „Mindenfajta filozofálás közös előfeltevése”, írja, „hogy *a filozófiának mint olyannak nincs nyelve*, mely megfelelő volna saját megbízatásához. A mondat formája, a predikáció logikai struktúrája [...] elkerülhetetlen ugyan [...]. Ám azt a félrevezető előfeltevést táplálja, mintha a filozófia tárgya adott és ismert volna, a világban megfigyelhető dolgok és folyamatok hasonlatosságára. A filozófia azonban kizárólag a *fogalom* közegeiben mozog [...]”<sup>75</sup> Ennek a fogalomnak azonban nincs adekvát nyelvi alakja, azaz nincs külön, saját testére szabott formája. Vagy ami ugyanennek másik oldala:

<sup>69</sup> Lásd GW, I., 401. sk. (IM, 279): „Egy szöveget megérteni már mindig is azt jelenti, hogy önmagunkra alkalmazzuk”; „a megértés: a mondottak olyan elsajátítása, hogy nekünk magunknak válnak sajátunkká”.

<sup>70</sup> Vö. GW, I., 265. (IM, 188.)

<sup>71</sup> Hangsúlyosan támasztja ezt alá a következő megjegyzés: „Amikor a megértés nyelviségéből indulunk ki, [...] a nyelvi történetiség végességét húzzuk alá, melyben a megértés mindenkor konkretizálódik. A nyelv, amelyen a dolgok beszélnek [...], nem valamely végtelen intellektus önszemléletében teljesedik ki, hanem az a nyelv, amelyet a mi véges-történeti lényünk fog fel. Ez arra a nyelvre is érvényes, amelyen a hagyomány szövegei beszélnek [...]” GW, I., 480. (IM, 330.)

<sup>72</sup> GW, I., 401. (IM, 278.)

<sup>73</sup> GW, I., 125. (IM, 99.)

<sup>74</sup> GW, I., 451. (IM, 311.)

<sup>75</sup> GADAMER, *Philosophie und Literatur*, 237. (Kiemelés tőlem.)

bármilyen nyelvi alakot magára ölthet. Ez pedig a műalkotással szemben a filozófiát éppúgy jellemzi, mint a tudományos prózát, az értekezést általában. A filozófia – a hagyományos megfogalmazás szerint, melyet több kiemelkedő gondolkodó osztott<sup>76</sup> – a fogalom elemében mozog: a fogalomnak azonban nincs sajátos nyelve.

Az ész univerzalitását Gadamer is igényli; ennek árát, úgy tűnik, nyelvtelenségével (sajátos, saját testére szabott nyelviségének hiányával) kell megfizetni. Míg az isteni szó egy és tökéletes, addig az emberi szó sok és tökéletlen, szétaprózott. Az emberi gondolkodás szétszórt, véges,<sup>77</sup> tárgyát nem képes egy aktussal átfogni s ilyenformán kimondani sem; újból és újból neki kell rugaszkodnia, az újbóli erőfeszítések terméke pedig rendre új és új nyelvi forma lesz. „Diszkurzív értelmünk végességét” az jelzi – írja Gadamer –, hogy „azt, amit tud, nem egyetlen gondolkodó pillanatban fogja át”.<sup>78</sup> Intellektusunk „tökéletlen, azaz nincs tökéletesen jelen abban, amit tud. Egyáltalán nem tudja valójában, mit is tud.”<sup>79</sup> Innen van az, hogy újra és újra nekigyürkőzik kimondani új és új alakban azt, amit tud („mikor ezt és ezt tudom, mit is tudok igazán?”). A gondolkodás befejezetlen és befejezhetetlen, „egyre újabb szellemi folyamatokban halad túl önmagán”,<sup>80</sup> s „ebben áll a szellem igazi végtelensége”.<sup>81</sup> Ezen fejtegetések során fölbukkan egy fontos kiegészítő megfontolás, mely a hermeneutikai nyelvfelfogás középponti fogalmának háttérét világítja meg. „[...] az emberi szónak *beszédjellege* van” – írja Gadamer – „tehát a szavak *sokaságának* az egyberendelése révén juttatja kifejezésre egy gondolat *egységét*”.<sup>82</sup> Miután a beszéd – mint utaltunk rá – a hermeneutikai nyelvfelfogás kiindulópontja és középponti szervező elve, itt azt látjuk, hogy a szó beszédjellege az emberi szó végességével, tökéletlenségével és (ami ebből folyik) *sokaságával* áll összefüggésben. E ponton kiderül: *már a beszélgetésre utaltság* is a tökéletlenség és

<sup>76</sup> Vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest 1961, 11.: „csakis a *fogalom* az igazság egzisztenciájának eleme” (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, s. a. r. H.-F. WESSELS – H. CLAIRMONT, Meiner, Hamburg, 1988, 6.; kiemelés az eredetiben); „a tudománynak csak a fogalom saját élete által szabad szerveződnie” (*Uo.*, 35.; német kiad., 39.); „csak a fogalom hozhatja létre a tudás általánosságát”; „azt, ami által a tudomány egzisztál, a fogalom önmozgásába helyezem”; „a tudományt a fogalom számára igényelem és ebben az ő sajátos elemében fejtem ki” (*Uo.*, 45., német kiad., 52.). Lásd ugyancsak Martin HEIDEGGER, *Az idő fogalma*, ford. FEHÉR M. István, Kossuth, Budapest, 1992, 29.: „ez a vizsgálódás [...] abból az [...] előfeltevésből táplálkozik, hogy a filozófia s a tudomány a fogalom elemében mozog”.

<sup>77</sup> Vö. GW, I., 429 skk. (IM, 297. sk.) Lásd különösen a következő megfogalmazást: „[...] az emberi szellem tökéletlensége, hogy soha nincs teljesen önmagánál, hanem ennek vagy annak a gondolásában szóródik szét.”

<sup>78</sup> GW, I., 426. (IM, 295.)

<sup>79</sup> GW, I., 429. (IM, 297.)

<sup>80</sup> GW, I., 430. (IM, 297.)

<sup>81</sup> GW, I., 429. sk. (IM, 297.)

<sup>82</sup> GW, I., 431. (IM, 298. Kiemelés tőlem.)

a végesség jele. Az „isteni szó egységével” – hogy tudniillik „az isteni szó valóban csak egyetlen szó” – „az emberi szavak sokasága” áll szemben.<sup>83</sup> Innen szemlélve érthető meg az, hogy „a szó egysége (az ember esetében) szavak sokaságában teríti szét, magyarázza önmagát (*sich auslegt*)”.<sup>84</sup>

*Párhuzamok az irodalom és filozófia gadameri elhatárolásával:  
József Attila és Benedetto Croce*

A filozófia nyelvtelenségével (érzéki-ség-hiányával, szürkét szürkébe festő alkonyati homályával) az irodalmi műalkotás nyelvisége, érzékisége áll szemben. A Gadamer nyomán eddig ecsetelt különbség jelentős irodalmi alkotók számára sem maradt rejtve. Valamely (tudományos) értekezés tartalmát ki lehet mondani, írja például József Attila, a kimondás pedig nem változtat rajta: „igazsága igazság marad akkor is, ha egy mondatban, vagy ha tizenöt mondatban mondom el”.<sup>85</sup> Az értekezést ilyenformán kivonatolni is lehet, teszi hozzá, „ám a költeményt kivanatolván nemcsak hogy nem kapok ihletet, hanem azt egyenesen megölöm”, szögezi le nyomatékkal.<sup>86</sup> A műalkotás nyelvisége és a műalkotásról való beszéd nyelvisége (a tudományos beszéd, az értekezés nyelvisége) között megállapított ezen hiátus alkalmas alátámasztani azt a fentebbi megállapításunkat, melyre Gadamer vonatkozó gondolatainak rekonstrukciója során jutottunk: ami előny az irodalom, az hátrány az irodalomtudomány számára. József Attila fenti – Gadamer vonatkozó nézeteivel nem csupán nagy mértékben egybevágó, de azokat új oldalról megvilágító, kiegészítő, gazdagító – megállapítása szerint ami sikerül az értekezés esetében, az sikertelen marad a költeménynél. „Most mondjuk ki mindegyiknek a tartalmát – kér rá bennünket József Attila –, az értekezésnél ez minden nehézség nélkül sikerül [...]. De amilyen könnyen megtehettem ezt az értekezéssel, annyira lehetetlen megtenni a költeménnyel.”<sup>87</sup>

Ebből viszont az a következtetés adódik, hogy a költemény tartalmát egyszerűen nem lehet kimondani! Gadamer fenti megfontolásainak fényében ez immár

<sup>83</sup> GW, I., 430. (IM, 298.) Gadamer az isteni szó egységét az egyházban való megjelenésével összefüggésben tovább differenciálja, s kimutatja történetjellegét; ebbe itt elemzési szempontunkból nem szükséges belebocsátkoznunk.

<sup>84</sup> GW, I., 431. (IM, 298.)

<sup>85</sup> JÓZSEF Attila, *Esztétikai töredékek* = *Uő., Cikkei, tanulmányok, vázlatok*, s. a. r. SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1958, 235.; illetve JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, s. a. r. HORVÁTH Iván és mások, Osiris, Budapest, 1995, 104.

<sup>86</sup> JÓZSEF, *Esztétikai töredékek*, 235.; JÓZSEF, *Tanulmányok és cikkek*, 104.

<sup>87</sup> JÓZSEF, *Esztétikai töredékek*, 235.; JÓZSEF, *Tanulmányok és cikkek*, 104.

aligha csodálható.<sup>88</sup> A költemény tartalmát nyilván azért nem lehet kimondani, mert a „tartalom” oly mértékben nőtt össze a nyelviséggel, az alakkal, hogy elválaszthatatlan tőle. Ha sikerülne e tartalmat valaha is „kimondanunk”, akkor e kimondás értelemszerűen csak más, új nyelviség segítségével történhetnék – akkor azonban a műalkotást éppen saját mibenlététől, vagyis esztétikai jellegétől fosztanánk meg. Ha sikerülne e tartalmat „kimondanunk”, illetve ha e „kimondás” sikeres volna, úgy ez azt jelentené, hogy „tartalom” és nyelviség nem nőtt egymással organikusan össze. Fenti összefüggésünk ezért a fonákjáról így hangzik: ami előny az irodalomtudomány, az hátrány az irodalom számára. Az a költői műalkotás, amelynek cserélhető, változtatható a nyelvi öltözete, nem (hiteles) műalkotás többé. Ahhoz, hogy valamit új, más formában tudjunk kimondani, az szükséges, hogy ne létezzék tökéletes kimondás. Az értekezés nyelvisége éppen ezért változhat; ugyanazt a tartalmat nagyon is lehetséges más-más formában kimondani. Ami annyit tesz: nem lehet végleges, tökéletes formában kimondani. Az egyik, többé-kevésbé tökéletlen formát föl lehet váltani, ki lehet egészíteni egy másikkal. Mondhatom azt: „innen szemlélve”, „ebből a szempontból”, „új oldalról véve szemügyre a dolgot”, „más szóval” stb. – a gondolatot semmiképpen sem tudom adekvát formában kimondani, mivelhogy az észnek nincs külön nyelve; az emberi szó továbbá – szemben az isteni szóval – szétaprózott, szétszórt, „lényegszerűen tökéletlen”, „befejezhetetlen”, „nem egyetlen, hanem szükségképpen sok szó”, mely „nem tudja egészként tartalmazni a dolgot”, így hát *innen tekintve* is egyre újabb és újabb oldalról kell szemügyre vennie, *más szóval* kell megközelítenie és hatalmába kerítenie, „újabb és újabb koncepciókhoz lépve előre, miközben alapjában véve egyikben sem teljesedik be”. Az egyik tökéletlenség fölváltható egy másikkal, a – mindig egyedi – tökéletesség ezzel szemben helyettesíthetetlen. A költeményt nem lehet „más szavakkal” elmondani, a benne kifejezésre jutó dolgot „más oldalról szemügyre venni”, avagy éppenséggel a mondottakat az értekező próza efféle tipikus fordulataival pontosítani: „ez pedig azt jelenti, hogy”, „ami annyit tesz, mint”.<sup>89</sup> A szó itt nem *jеле* a dolognak: a nyelvi műalkotásban szó és dolog tö-

<sup>88</sup> Lásd a fentiekhez még GW, VIII., 145. Az irodalmi beszéd olyan, hogy önmagában megáll, és nem utal vissza valamiféle megfelelőbb mondásra („nicht mehr auf ein eigentlicheres Sagen zurückweist”).

<sup>89</sup> Ez félreérthető, és „pontosításra szorul”. Ha valaki most előállna azzal, hogy fölmutat egy költeményt, melyben a fenti kifejezésék némelyike („ez pedig azt jelenti, hogy”, „ami annyit tesz, mint”, „pontosabban szólva” stb.) előfordul, akkor ez cáfolatnak tűnhet. Kérdés azonban, hogy ugyanaz a nyelviség „ez pedig azt jelenti, hogy”, „ami annyit tesz, mint” a költeményben ugyanúgy szerepel-e (ugyanazt jelenti-e), mint az értekező prózában, s nem megy át valamely metamorfózison, azaz nem jelent-e gyökeresen mást. Végül is nem a szószerintiség a döntő. A költemény szavai és az értekezés szavai, kifejezései ugyanabból a nyelvből vétetnek. Az értekezésben egy olyan fordulat, mint: „ami annyit tesz, mint” *más szóval* próbál egy gondolatot kifejezni;

kéletes egységbe forrott össze. A szó közvetlenül maga a dolog; ha megváltozik a szó, megváltozik a dolog.<sup>90</sup>

Megállapításunk: „ami előny az irodalom, az hátrány az irodalomtudomány számára”, a fonákjáról egy másik megfogalmazásban így hangozhat: ami egy bizonyos beállításban hátrány, az más szempontból előny. Szemben az irodalmi műalkotással, olvashattuk Gadamernél, „a filozófia nyelve állandóan meghaladja önmagát, túllép önmagán”, s jószerével ez a tudományos próza sajátossága általában. Egy tudományos szöveg ebben az értelemben sohasem befejezett, mindig javítható. Ebben az összefüggésben a tudományos alkotás saját nyelvének hiánya avagy nyelvi tökéletlensége – lezáratlansága, befejezetlensége – egyenesen annak lehetőségfeltételeként nyilvánul meg, ami a filozófia esetében a dialógus lezárhatatlanságaként, a szöttes újraszövéseinek szükségességeként mutatkozott meg számunkra. Ezt az előnyt fentebb Gadamerrel szólva „a lélek önmagával folytatott gondolkodó beszédének *folytatásaként*” jellemeztük. Hogy az „ész nyelve» nem külön, önmagáért való nyelv”, hogy „a filozófiának mint olyannak nincs nyelve, mely megfelelő volna saját megbízatásához”: ezen negatívum pozitív, azaz előnyös oldala az, hogy bármely nyelven képes megszólalni. Mint József Attilánál olvashatjuk, „a fogalom bár szükségképpen alakban jelenik meg, de ugyanaz a fogalom nem szükségképpen kívánja ugyanazt az alakot, alakja lehet bármi”.<sup>91</sup>

Érdemes kitérnünk röviden e ponton a filozófus Benedetto Croce-ra, akire József Attila esztétikai nézetei kidolgozásában több szempontból is hivatkozott. Croce fejtegetései során találkozunk egy olyan megfontolással, amely a filozófiai szöveg illetve az értekezés Gadamer és József Attila által osztott közös álláspontjához nagy mértékben hasonló belátást fogalmaz meg. „Egy filozófiai állítást, úgy tűnik, csak akkor birtokolunk igazán, ha egyszer *lefördítettük* – mint mondani szokás – *saját nyelvünkre* – írja Croce. – [...] Ezért semmilyen (filozófiai) könyv nem elégít ki igazán [...]”.<sup>92</sup> Amiről itt szó van, nem más, mint annak *más szavakkal* való kifejezése, hogy a megértés-értelmezés során csak akkor sajátítjuk el a múltból hozánk eljutott hagyomány vagy szöveg értelmét, ha azt az ismerősség és idegenség közötti hermeneutikai térben új nyelviséggel keltjük életre; mint Croce fogal-

e fordulat egy költeményben lehet ugyanakkor valamely értelem és hangzás egységét kifejező nyelvi történet hordozója.

<sup>90</sup> Ldásd ezzel kapcsolatban *Szó és jel. A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás hermeneutikai nézőpontból* c. dolgozatomat (*Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*, szerk. FEHÉR M. István – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2004, 54–81.).

<sup>91</sup> JÓZSEF, *Esztétikai töredékek*, 235.; JÓZSEF, *Tanulmányok és cikkek*, 104.

<sup>92</sup> Benedetto CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari, 1971 (1905'), 187.: „[...] una proposizione filosofica non ci pare di possederla se non quando l'abbiamo *tradotta*, come si dice, *nel nostro linguaggio* [...]. Perciò nessun libro (filosofico) ci contenta mai del tutto [...]” (Kiemelések az eredetiben.)



maz, „saját nyelvünkre lefordítjuk”, vagy ahogy József Attila írta: „saját szavainkkal” fejezzük ki.<sup>93</sup> Fontos kiegészítő belátás az, hogy ilyen körülmények közepette – szemben az önmagában zárt és tökéletes műalkotással, melyen nem lehet semmit sem változtatni – egy filozófiai mű „sohasem elégít ki” – tudniillik azért nem, mert nyelvisége nem eredeti, a dologgal nem forrott egységbe. Nem elégít ki mindaddig, amíg nem találtuk meg azt a módot, hogy a leírt gondolatokat „saját szavainkkal” fejezzük ki. Míg egy műalkotás esetében ezzel szemben nem csupán nincs szükség arra, hogy saját szavainkkal keltsük életre, de ilyesmi egyáltalán szóba sem jöhet.

Croce kapcsolódó megfontolásait érdemes még egy kicsit tovább követnünk. A vázolt tényállással magyarázható ugyanis az a már érintett tény, hogy „egy filozófiai állítás szerzője maga mindig elégedetlen, s úgy érzi, beszéde vagy írása épp csak egy pillanatra kielégítő, s nyomban azután többé-kevésbé elégtelennek mutatkozik”.<sup>94</sup> Jó példa erre maga Heidegger, akinek a főművéhez írott fölöttébb önkritikus margó megjegyzései mutatják, hogy az évek múltával milyen mértékben lett egyre elégedetlenebb saját, húszas évekbeli megfogalmazásaival; a fenomenológiai vizsgálódásokról pedig azt mondta, nem lehet eredményeket kiemelni belőlük, hanem mindenkor újra és újra meg kell ismételni és be kell futni őket<sup>95</sup> – ami értelemszerűen annyit tesz: *nyelvileg, azaz új nyelviséggel* megismételni és be futni őket. Ez gadameri terminusokban fogalmazva annyit tesz, hogy a szövegben objektívalódott értelem elidegenedése már szerzője számára megkezdődik, s innen az újabb és újabb nyelvi megfogalmazások és újrafogalmazások szükségességének főntebb már említett gyötrelme, kínja. (Ismét Heideggert hozhatjuk föl példának, aki időskori *Idő és lét* című írásával kapcsolatban számolt be arról, időnként mennyire idegennek tűnik számára ez a szöveg.)<sup>96</sup> „Ahhoz, hogy filozófiai elégedettséget érezzen”, folytatja Croce, „a szerzőnek mozdulatlanra kell merednie a *formulában*, s a az olvasónak hasonlóképpen a formulával kell megelégednie.” *Formula* itt nyilvánvalóan az értelem nélküli puszta nyelvi burkot jelenti, a merő szószerintiséget, s ez volna a félresiklás-elfajulás amaz esete, melyről fentebb az irodalmivá váló filozófia megnevezéssel próbáltam számot adni: a szöveg szövegszerűségére való koncentráálás háttérbe tolja és feledésbe burkolja a szöveg

<sup>93</sup> JÓZSEF, *Estétikai töredékek*, 235.; JÓZSEF, *Tanulmányok és cikkek*, 104.: „Ugyanazt a gondolatot »kiki elmondhatja saját szavaival« [...]”

<sup>94</sup> CROCE, *l. m.*, 188.: „[...] l'autore stesso di una prososizione filosofica è sempre insoddisfatto, e sente che il suo discorso o il suo scritto basta appena per un istante, e subito poi si dimostra dal più al meno insufficiente.”

<sup>95</sup> Vö. MARIN HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, XX., Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, 32.

<sup>96</sup> Vö. CARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER, *Begegnungen in vier Jahrzehnten = Erinnerung an Martin Heidegger*, szerk. G. NESKE, Neske, Pfullingen, 1977, 247.: „Néha olyan idegen számomra ez a szöveg, mintha valaki más írta volna [...]”

*értelmét* – azt az értelmet, amely szükségképpen csak új, más szavakkal kelthető életre. Egy halott formula ismételtetése persze – ne feledjük – nem éppen ugyanaz, mint egy költemény újra és újra (értelemszerűen: azonos szószerintiséggel) történő felmondása, vagy még inkább elszavalása.<sup>97</sup> Amit éppen ezért inkább „végbevételnek” kell neveznünk. Míg egy filozófiai gondolatsor „végbevitelle”, „újonnan való lejátszása” nemigen tűri a szószerintiséget. „Aki viszont nem akar mozdulatlaná merevedni”, folytatja az érvelést Croce, „annak azzal kell vigasztalódnia, [...] hogy a filozófia végtelen. A filozófia végtelensége” azonban nem más, teszi hozzá – s itt egy szó szerinti gadameri formulába ütközünk –, mint „állandó *önmeghaladása*”.<sup>98</sup> Ez és nem más a jelentése – folytatja – „a filozófia nevezetes örökkévalóságának”. Ez az örökkévaló filozófia ugyanakkor mégiscsak „reális dologként csupán történetileg meghatározott állításokban található”.<sup>99</sup> Az örökkévaló filozófiának Crocénál sincs neki megfelelő, adekvát „nyelve”. Örökkévalósága, végtelensége állandó önmeghaladásában rejlik. Ez utóbbit Gadamer pedig beszélgetésként határozza meg.

A hermeneutikai beszélgetés, a filozófia mint beszélgetés – Gadamertől tudjuk – nem zárható le, a végtelenbe tart, így anélkül, hogy a crocei párhuzam boncolgatását kimerítettük volna, elégedjünk meg még egy jellemző gondolat idézésével. Az, hogy a filozófia állandóan meghaladja önmagát: ez magyarázza a crocei perspektíva horizontján belül filozófia és filozófiai kritika szoros összefüggését; azt, hogy – mint Croce fogalmaz – a „filozófia és a filozófia kritikája ugyanaz a dolog”. A filozófusok egymást bírálva, egymás fogalmait korrigálva fejtik ki gondolataikat. A filozófiában filozófia és filozófiatörténet, alkotó filozófia és filozófiai kritika ily módon szorosan összefügg – fogalmaztam ezzel összefüggésben egy korábbi írásomban<sup>100</sup> –, s most azt láthatjuk, hogy innen kiindulva új lehetőség nyílik filozófia és irodalom, filozófiai szöveg és irodalmi szöveg elhatárolására. A filozófiában, írja ugyanis Croce, „a kritikai vagy negatív aspektus elválaszthatatlan a pozitívtól, s ezért minden filozófia mindig *polemikus*”. Majd következik a je-

<sup>97</sup> A nyelvi műalkotás szerzőjének ebben a tekintetben éppen hogy „mozdulatlaná kell merevednie a formulában”.

<sup>98</sup> CROCE, *I. m.*, 188. sk. („continuo *superarsi*”, kiemelés az eredetiben). Gadamer pontosabban a filozófia igaz tételei „minden egyes fogalmának állandó önmeghaladásáról” beszélt („Philosophie kennt keine wahren Sätze, die man nur zu verteidigen hat und die man als die stärkeren zu erweisen sucht. Philosophieren ist vielmehr eine *beständige Selbstüberholung aller ihrer Begriffe*”; lásd GADAMER, *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, 430.; kiemelés tőlem). Mivel azonban a filozófia a fogalom elemében mozog, így a kettő között (a filozófia önmeghaladása és igaz tételei fogalmainak önmeghaladása között) nemigen van különbség.

<sup>99</sup> CROCE, *I. m.*, 190.

<sup>100</sup> *A filozófia a nyolcvanas években*, Literatura 1995/1., 25. A tézis ott némileg bővebben, Crocéra való hivatkozás nélkül kerül kifejtésre.

lentősegteljes kiegészítés: „csak a művész képes kifejezni magát polémia nélkül”.<sup>101</sup> Amit valahogy így kell olvasnunk: az igazi művész polémia nélkül képes kifejezni önmagát.

A polémia nélküli önkifejezés a műalkotás tökéletességének, zártságának indexe, ám – hogy egy korábbi gondolathoz térjek vissza – nem a róla való tudományos beszédé. Az irodalmi műalkotás szötteését nem lehet továbbszöni, de nagyon is a róla szóló irodalomtudományi beszéd szötteését. E beszéd – a mindenkori történeti hozzáférések változása, az olvasónak a műhöz való lényegi hozzátartozása, a megközelítés irodalomtudományi horizontjainak kimeríthetetlenége folytán – éppannyira befejezhetetlen és lezárhatatlan, mint a filozófia végtelenbe tartó beszélgetése. A filozófia és a tudományos próza „szürkét szürkébe festő”<sup>102</sup> érzéki

<sup>101</sup> CROCE, I. m., 191.

<sup>102</sup> Lásd Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázlatja*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1971, 23. Hegel nevezetes mondása, mint a fordító megjegyzi (Uo., 373.), Mefisztó szavára utal Goethe *Faustjában*: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum” (Jékely Zoltán és Csorba Győző fordításában: „Fiam, fakó minden teória, / s a lét aranyló fája zöld”). A „szürkét” e helyen az érzékiség csökkenéseként, az élénk színekben pompázó festménnyel vagy az érzékileg csengő költői szóval szemben éppen hogy a filozófia „fakó” nyelviségeként szeretném felfogni. A filozófia – írja Hegel –, azaz „Minerva baglya a beálló alkonnyal kezdi meg röptét” (Uo.), az alkonnyat pedig a színek fakóvá válnak, éppen hogy szürkév (nevezzük ezt a napszakot ezért magyarul szürkületnek is). A filozófia ilyenkor építi fel – írja Hegel – az ideális világot a reális mellett és vele szemben, a gondolat világát, ez a világ pedig, mint Hegel utalásaiból kikövetkeztethető, ugyancsak szótlán, nyelv nélküli. Gondolat és szó ugyan Hegel szerint szorosan összetartozik: „a szó adja meg a gondolatoknak a legméltóbb és legigazibb létezésüket”; s a szó Hegel számára a külsővé válás, az objektivitás mozzanata: „csak akkor tudunk gondolatainkról [...], ha a tárgyiság, [...] a külsőség alakját adjuk nekik”. (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*, III., *A szellem filozófiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1981, 272. Kiemelés az eredetiben.) A költészetre ez pedig kiváltképpen érvényes, hiszen „a kimondott szó csak azért létezik számára, hogy kimondott legyen” (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Eszttétikai előadások*, III., ford. ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 187.), ami a gadameri „Klangwerden der Spraché”-t előlegzi. Ám, mint épp az *Eszttétikában* olvassuk, amikor a költői beszéd felől a spekulatív gondolkodásba lépünk át, „a realitás formája a tiszta fogalom formájává enyészik”. „A gondolkodás csupán az igaznak és a reálisnak a kibékülése a gondolkodásban; a költői teremtés és alkotás ellenben kibékülés magának a reális jelenségnek a formájában” – írja Hegel (Uo., 189.). Mivel a realitás, objektivitás, külsőség, mint hallottuk, épp a szónak, a nyelvnek a léte, ebből az következik, hogy a tiszta gondolkodás, az ész önszemlélete mint a reális mellett fölépülő ideális birodalma nemcsak Platónnál: Hegelnél is (majd pedig Crocénál) néma marad (vagy legfölből halkan, színtelenül, csendesen, szürkén beszél; ami egyébiránt Hegelnek a filozófia történetében ismert notóriusan gyötrelmes nyelviségére is valamiféle magyarázatul szolgálhat). Ugyanebbe az irányba mutat Hegelnek a számára teljességgel középponti filozófiai diszciplínára, a metafizikával azonosított logikára vonatkozó meghatározása: „A logika rendszere az *árnyak birodalma*, az egyszerű lényegiségek világa, melyek megszabadultak minden *érzéki* konkrétótól.” (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A logika tudománya*, I., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 34.;

oldalával, azaz nyelviségével szemben az irodalmi műalkotás nyelvi formáján viszont nem lehet túllépni.

### *Lehetséges következtetések*

Nem lesz haszontalan, ha röviden megpróbáljuk számba venni mind Gadamer értelem és hangalak, tágabban: értelem és érzéki megjelenés kettősségében artikulálódó hermeneutikai nyelvfelfogásának, illetve az annak alapjául szolgáló képelméletnek, mind a bírálata tárgyaként vele szembeállított (a rövidség kedvéért szemiotikainak nevezendő) felfogásnak az előnyeit és hátrányait. Ezzel annak az alapvető hermeneutikai elvnek is eleget teszünk, hogy a bírált elmélet (jelen esetben egy, a hermeneutika által bíralt elmélet) érveit megerősíteni próbáljuk.

A gadameri felfogás vitathatatlan pozitívumának tekinthető, hogy az esztétikai műről s az esztétikumról általában teljességgel átfogó filozófiai keretben képes számot adni – olyan átfogó filozófiai horizontban, mely végkövetkeztetéseit tekintve a szép metafizikája körül összpontosul s benne csúcsosodik ki. Eszerint az érzéki (képi-nyelvi) megjelenésben, kifejezésben maga a dolog van jelen, e megjelenés továbbá nem létének degradációja, épp ellenkezőleg: létének folyamata, sőt egyfajta létgyarapodás (*Zuwachs an Sein*).<sup>103</sup> A haragos homlokráncolás például nem *jele* a haragnak – maga a harag. Mint Gadamer írja: „A kifejezés sohasem pusztá jel, melyen keresztül egy másikra, belsőre utalnak vissza bennünket. A kifejezésben maga a kifejezett van jelen, a haragos homlokráncolásban maga a harag.”<sup>104</sup> Vagy, ami a költői műalkotást illeti, a vers – mint fentebb más összefüggésben idéztük – „olyan nyelv, amely nem csupán jelent valamit, hanem az, amit jelent”.<sup>105</sup> A szemiotikai, azaz a jelfogalomra orientálódó műelemzés ugyan-

lásd Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Werke in zwanzig Bänden. Theorie Werkausgabe*, V., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 55. „Reich der Schatten”. Kiemelések tőlem.) Lásd még Gadamer Hegellel összefüggésben tett megjegyzéseit a „tudományos gondolkodás prózájáról” az „abszolútum érzékiségmentesebb megragadásáról”. (GW, VIII., 223.)

<sup>103</sup> GW, I., 145. (IM, 111.) Vö. GW, I., 153. (IM, 115.): „Minden kép a lét gyarapodása” („Jedes Bild ist ein Seinszuwachs”), továbbá GW, I., 158 sk. (IM, 119.); GW, VIII., 126. („Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein”). A „létfolyamat” („Seinsvorgang”) kifejezéshez lásd például GW, I., 148 sk., 152., 156., 164. (IM, 112., 114., 117., 123.)

<sup>104</sup> GW, II., 385.

<sup>105</sup> GW, VIII., 248. (Kiemelés tőlem.): „[Ein Gedicht ist] Sprache, die nicht nur etwas bedeutet, sondern *das ist, was sie bedeutet*”. Jelentés és lét effajta viszonyát-megkülönböztetését illetően érdemes idéznünk Schelling által a mitológiáról mondottakat: „[...] az olyan megszemélyesített alakokat, [...] mint például Eriszt (a vizály megszemélyesítőjét), egyáltalán nem tekintik olyan lényeknek, amelyek valamit jelenteni hivatottak, hanem reális lényeket látnak bennük, amelyeknek a léte egyszersmind megfelel jelentésüknek.” „[...] a mitológia valamennyi alakját annak

akkor a műalkotásnak éppen specifikus érzékiségéről („szépségéről”), azaz pregnáns értelemben vett *esztétikai* jellegéről nem képes számot adni, sőt, merő utalásfunkcióra szorítva, egyenesen elnyomja azt.

Az esztétikai dimenzió Gadamer általi – a szép metafizikájában történő – ontológiai lehorgonyzása képes egyúttal pregnáns értelmet kölcsönözni az inkarnáció teológiai gondolkörének, s – mondjuk – a bizánci képvitát illetően további teológiai hasznosítható potenciállal rendelkezik. A jelzett metafizikai struktúra túlhajtott általánosítása viszont egyoldalúságokhoz vezethet. Mindenfajta érzéki megjelenésről aligha lehetne egyaránt állítani, hogy egyszersmind létfolyamat vagy létgyarapodás volna (ez olyasféle „folytonos teremtettség” vezetne, amit Marx vélt kritikailag megállapítani Hegel filozófiájában: „annyi inkarnációhoz”, „ahány dolog van”).<sup>106</sup> A jelfogalom hermeneutikai kritikáját ezért a nyelvfelfogás tekintetében gyengített formában tanácsos fölfogni, ekképp: „A szó nem csupán jel” (nem pedig abban az erősebb formában, mely szerint „a szó nem jel”). Hiszen a szó – csakúgy, mint bármely más érzéki megjelenés – lehet éppenséggel (éspedig jogosan) jel is.

Nézzünk egy példát. Egy ember érzéki megjelenése – arckifejezése, hanghordozása, járása, testtartása – nyilván hozzátartozik magához. Ő maga jelenik meg

kell tekinteni, ami [...]. A jelentés itt egyszersmind maga a lét, amely átment a tárgyba, egyesült vele. Mihelyt valami jelentést engedünk ezeknek a lényeknek, immár nem léteznek többé. [...] Mi persze nem elégszünk meg a puszta jelentés nélküli léttel, ilyenfélet nyújt például a puszta kép, de nem elégszünk meg a puszta jelentéssel sem, hanem azt akarjuk, hogy ami az abszolút művészi ábrázolás tárgya kíván lenni, az legyen olyan konkrét, csak önmagával azonos, mint a kép, és mégis olyan általános és értelmes, mint a fogalom [...]” (Joseph Wilhelm SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1991, 115. sk.; lásd SCHELLINGS *Sämtliche Werke*, V., s. a. r. K. F. A. SCHELLING, Cotta, Stuttgart–Augsburg, 1856, 410. skk.: „[...] Personificata, [...] wie z.B. die Eris (Zwietracht) doch durchaus nicht bloß als Wesen, die etwas bedeuten sollen, sondern als reelle Wesen, die zugleich das sind, was sie bedeuten, behandelt werden. [...] Die Bedeutung ist hier zugleich das Seyn selbst, übergangen in den Gegenstand., mit ihm eins. Sobald wir diese Wesen etwas bedeuten lassen, sind sie selbst nichts mehr. [...] Wir begnügen uns allerdings nicht mit dem bedeutungslosen Seyn, dergleichen z.B. das bloße Bild gibt., aber ebensoweiing mit der bloßen Bedeutung, sondern wir wollen, was Gegenstand der absoluten Kunstdarstellung seyn soll, so concret, nur sich selbst gleich wie das Bild, und doch so allgemein und sinnvoll wie der Begriff [...]”. Kiemelés tőlem.) Schelling szemléletes példáját úgy érthetjük, hogy az archaikus népek számára nem létezett valami olyasmí, mint jelentés – illetőleg érzéki dolog és érzékietlen jelentés megkülönböztetése –: a mitológiai alak közvetlenül volt maga a dolog; Erisz nem a vizályt jelentette, hanem ő maga volt az. Ha azt mondjuk, Erisz a vizályt jelentette, ezen ugyanis azt értjük: a vizály időtlen (ideál-identikus) ideáját, miközben ő maga ezen idea érzéki formája-megtestesülése volt, ám ezzel már hallgatólagosan egy platonista álláspont talajára helyezkedtünk.

<sup>106</sup> KARL MARX – FRIEDRICH ENGELS, *A szent család*, VI. 2. *A spekulatív konstrukció titka* = MARX–ENGELS *Művei*, II., Kossuth, Budapest, 1958, 59., 58. Lásd még KARL MARX, *A hegeli államjog kritikája* = MARX–ENGELS *Művei*, II., I., Kossuth, Budapest, 1957, 242.: „(Hegelnél) minden fokon Isten emberré válásával találkozunk.”

benne. Ám ha kinézete megváltozik, mondjuk szakállat növeszt vagy megkopszodik, hanghordozása átalakul (arról már nem is beszélek, hogy álszakállat ragaszt föl) –: jelenti-e ez vajon egyúttal „ontológiai lényegének” megváltozását? Ha az érzéki megjelenésben maga a dolog van jelen, ha az érzéki megjelenés valóságos létfolyamat, akkor a különböző érzéki megjelenésekben föltároló dolog azonossága – avagy azonosságának kontinuitása –, úgy tűnik, nem biztosítható. Ez utóbbi megkövetel valamiféle, a dolog és annak érzéki megjelenése közötti nem teljes egybeesést, mint annak lehetőségfeltételét, hogy különböző – például egymást követő – érzéki megjelenéseket *egyazon* dolog megjelenéseként, elővilágításaként foghassunk föl. Két egymást követő, egymástól érzékileg (esztétikailag) különböző megjelenést csak akkor foghatunk föl *ugyanazon* dolog megjelenéseként, ha föltételezzük, hogy első megjelenésével a dolog nem esett teljesen egybe. Ellenkező esetben a második megjelenés nem az *ő* megjelenése volna. Az esztétikum ama pontszerűségével van dolgunk, mely – más beállításban – Kierkegaard-nál az esztétikai és az etikai közti különbségben jelenik meg; az utóbbival szemben az előbbi nem ismeri az időt, a kontinuitást és – amennyiben úgy fogjuk fel, hogy az előbbiekre rászorul – az azonosságot sem.

Az esztétikai nézőpontjából szemlélve a helyzet ez: ha más a szó, más a dolog. A dolog csak akkor lehet nem más, hanem ugyanaz, ha a szó *nem* tartalmazza teljességgel a dolgot, ha a dolog *nem* merül ki a szóban. Csak ebben az esetben lehet ugyanazt *más szavakkal* elmondani – akkor tudniillik, ha semmilyen szó nem képes teljességgel tartalmazni/kimondani a dolgot. Ha Gadamert ezen a ponton Heideggerrel vetjük össze, azt mondhatjuk: mindketten bizonyos tekintetben ugyanazt a folyamatot írják le,<sup>107</sup> ám Heidegger figyelme – elsősorban második gondolkodói korszakában – mintha fokozottabban állapotodnék meg egy olyan mozzanaton – és térne minduntalan vissza hozzá –, amely Gadamernél – legalábbis az épp tárgyalt összefüggésben – a háttérben marad avagy a háttérbe húzódik. Ez a mozzanat pedig épp a háttérben maradás, a háttérbe húzódás (heideggeri kifejezésekkel: visszahúzódás, megtagadás, elrejtés, visszavonás) mozzanata. Persze a lét maga az, ami Heidegger számára időről időre *ideaként*, *phüsziszként* stb. fedi fel magát, ám e felfedésben egyúttal el is rejteti magát. Az, hogy a lét *ideaként* fedi fel magát, azt az illúziót kelti, hogy a lét: *idea*. (Ami nem hamis állítás, amennyiben a kopulát úgy fogjuk föl, mint ami nem teljes, kétoldalú

<sup>107</sup> Heideggernél gondolhatunk mindenekelőtt a fenomenológia ontológiával való egyesítésének programjára a *Lét és idő*-ben, ezen belül is arra, ami ennek metodikai hordozója: a fenomenológiai fenoménfogalomnak „önmegmutatásként” való értelmezésére és a jelenség (*Erscheinung*) fogalmától való elvi elhatárolására (lásd HEIDEGGER, *Lét és idő*, 7. §). Eszerint szemben a jelenséggel, mely a lényeg-jelenség fogalom pár tagja, s ahol a lényeg elvileg mindig a háttérben marad és nem mutatkozik meg, a fenomén teljes és tiszta önmegmutatkozás, az, ami mögött ebben az értelemben nincs „lényeg”.

azonosulást, hanem a szubjektum alap-, illetve hordozójellegét fejezi ki.) A lét azonban tökéletesen-kimerítően soha semmilyen fogalomban nem nyilvánul meg. Ami épp annak lehetőségfeltétele, hogy mindenkor más fogalomban nyilvánulhasson meg. Minden felfedéshez hozzátartozik az elfedés, ez pedig nem csupán lét és fogalom, de éppannyira – mindenekelőtt és elsősorban – lét és létező viszonyára érvényes. A lét a létezőben fedi fel – és fedi el – magát.<sup>108</sup> Az előtérbe lépéshez, az elővilágításhoz szükségképpen hozzátartozik a háttérbe húzódás. Létre kell ugyanis hoznia, előtérbe kell tolnia azt, amiben magát – nem csupán fel-, de egyúttal – el-fedi. (Mivel létező nincs lét nélkül, az előbbi egyedül és csakis az utóbbi „hozhatja létre”). Nem két különböző folyamatról, hanem egy és ugyanazon folyamat két oldaláról van szó. Két, egymást kiegészítő, egymást kölcsönösen feltételező, egymással ellentétes irányú mozgásról, melyek egyike sincs a másik nélkül. Mihelyt van előtérbe lépés, nyomban van – vele párhuzamosan, sőt épp óálta kiváltva – visszahúzóódás is. Az adó (adakozó) – megjelenik és – eltűnik az adományban. Ha viszont nincs adomány, akkor nincs adakozó sem – ahol nem adnak semmit, ott nem ad senki. Adományában, mely az előtérbe lép, melyet az adakozó előtérbe hoz, ő maga a háttérbe húzódik. Mikor adományát előrenyújtja, átadja, neki szükségképp vissza kell húzódnia adománya mögé. Különben nem tudná adományát átnyújtani, s így nem volna egyáltalán semmiféle adomány (s így adakozó) sem. Ugyanez érvényes Heidegger igazságfelfogására: elrejtetlenség és elrejtettség kölcsönös feltételezettségére. Hogy Gadamer ezt a heideggeri jellemzést ne fogadná el, vagy kifejezetten vitatná, valószínűtlennek tartom, mindenesetre nincs rá nézve adalékom – számos helyen pozitíve hivatkozik rá,<sup>109</sup> illetve kapcsolódik hozzá, például ott, ahol azt írja: amit a művészet végbevisz, nem csupán *Offenlegung von Sinn*, de egyúttal *Bergung von Sinn ins Feste*<sup>110</sup> –, mégis, úgy gondolom, hogy – gondolatvilágának Hei-

<sup>108</sup> Aminek kitüntetett értelemben fenoméné kell válnia, amit a fenomenológiának mindenekelőtt „láttatnia” kell – írja főművének fenomenológia és ontológia összekapcsolását előkészítő meg gondolásaiban Heidegger –, nem más, mint ami többnyire és legnagyobbbrészt éppen hogy nem mutatja meg önmagát, ami az önmegmutatóval szemben rejtve marad, ám mégis lényegileg hozzátartozik. Ám ami ilyenformán kitüntetett értelemben rejtve marad, nem ez vagy az a létező, hanem a létező léte. (HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 35. [§ 7 C]) Ezekben a fejtegetésekben – csakúgy, mint a főmű egészében – még eldöntetlen marad, vajon lehetséges-s a lét ebben az értelemben vázolt teljes önmegmutatása, azaz a fenomenológiával összekapcsolt ontológia vajon célhoz érhet-e. A főmű befejezetlenségének tanulságait azután Heidegger több lépésben vonja le, így kerül előtérbe második korszakának gondolkodásában – a kudarc konzekvenciáinak konzisztens átgondolásakor – az elvonás, elfedés (tárgyilag már persze a főműben is jelenlévő) gondolata.

<sup>109</sup> Vö. például GW, III., 233., 259., 387.; GW, X., 43.

<sup>110</sup> Vö. GW, VIII., 125. Ugyanitt Gadamer megjegyzi, Heideggernek köszönhetjük felfedés és elrejtés „kettősségét” („Doppelwendung von Aufdecken, Entbergen, Offenlegen und von Verborgenheit und Geborgensein”). Lásd még GW, III., 259. sk.

deggerénél sokkal inkább platonikus, illetve „esztétikai” beállítottsága-vonzódása folytán – az elővilágítás mozzanatára helyezi saját gondolkodásában a hangsúlyt. S bár *expressis verbis* nyomatékosan elhatárolódik például attól, hogy a képnek a képben jelenlevővel való azonossága, a kép általi reprezentáció valamifajta „kép- vagy bálványimádást”<sup>111</sup> implicálna – egyszerűen arról van szó, hogy a palota vagy a tanácsház halljában kifüggesztett kép „nem pusztán az emlékezet felkeltésére szolgáló jel, utalás valamilyen létre avagy annak valamiféle pótléka” –, mégis, úgy tűnik, mintha hiányoznának a fogalmi eszközei ahhoz, hogy ezt az elhatárolódást konzisztensen végigvigye.

A Gadamer által bírált – jelen összefüggésben szemiotikainak nevezett – felfogás előnyének tűnik tehát, hogy képes biztosítani valamely dolog érzéki megjelenéseinek sokaságát, egymásutánját, a dolognak a maga érzéki megjelenései közepette fennálló azonosságát-kontinuitását. A műalkotás nyelviségének autonómiaja, önreferenciája, önmagába zártsága ugyanis, úgy tűnik, a dialogikus jelleg ellen hat. Ha Croce szerint a művész polémia nélkül képes kifejezni önmagát, akkor ebben a másikra való – nem csupán polemikus, de bármiféle egyéb – vonatkozástól való eloldódást, tökéletes függetlenséget kell megpillantanunk. Egy beszélgetésben – amennyiben az „költői” nyelven zajlanék – nem mondhatnám például azt: „az előttem szólóhoz kapcsolódom”, „ezt egy másik oldalról szeretném megközelíteni”, „ezzel nem értek egyet”, „ezt nem így látom”, „ehhez hozzá lehet tenni ...”, „ezt kiegészíteném azzal...” stb. Ami önmagában tökéletesen ott áll, azt nem lehet semmivel kiegészíteni. Amennyiben másfelől az esztétikailag tökéletes megvalósulás, a szép – ahogy mondani szokták – „lenyűgöző”, „rabul ejt”, „fogva tart”, illetve „magához láncol”, e megjelenés a szubjektumnak, úgy tűnik, nem hagy meg semmiféle aktív viszonyulási lehetőséget: egyfajta passzivitásra kárhoztatja.<sup>112</sup> Egy műalkotással ebben az értelemben nemigen lehet „vitába elegyedni” avagy „dialógusba bocsátkozni”. Ami épp függetlenségének, önállóságának másik oldala – abból ered és azzal áll összefüggésben, hogy a szóttest nem lehet továbbbszólni.

Ez az értelmezés a művészet, illetve a műalkotás közlés- vagy közösségképző jellegének elvitatását sugallja, s ennyiben szembeállíthatók vele olyan felfogások, melyek e jelleget nemhogy elvitatnák, de épp benne pillantják meg a művészet lényegét. Egy ilyen felfogás látszik körvonaleződni például a fiatal Lukács heidelbergi kézírataiban. Egész valóságunkat eltölti, írja, „a megingathatatlan hit a művészet embereket összekötő, örömeiket és szenvedéseiket kimondó, megkönnyítő és feloldó hatalmában. [...] Az emberek nagy közlésigénye, mely csupán közösség

<sup>111</sup> GW, VIII., 126. A következő idézet ugyanitt.

<sup>112</sup> Lásd ezzel kapcsolatban „Az eszme érzéki ragyogása”. *Esztétika, metafizika, hermeneutika* (Gadamer és Hegel) című tanulmányomat (*Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*, 264–332.).



és egység utáni még mélyebb vágyuk tompított formája, itt az életben maradandó beteljesülést és élet-igenlő igazolást talál. És az embernek ez a minden más emberrel való testvériesülése [...] áttöri az ember tér- és időbeli korlátozottságát; az ember megszabadul társadalmi, nemzeti és kortörténeti elszigeteltségétől, ama világhoz való kötöttségétől, melybe beleszületett [...] A művészet csupán szerv, melynek a segítségével az igazi közlésre rendeltetett lélek, a zseni lelke szólani képes”, „a lélektől lélekig zúgó ár”.<sup>113</sup> Amit itt Lukács leír, annak föllelhető a megfelelője Gadamernél is, éspedig a játék fogalmában, mint amiben a szubjektum feloldódik, s teljes értékű részvevővé válva különállása, különös szubjektivitása megszűnik. Amit Lukács „maradékalan közölhetőségnek” nevez,<sup>114</sup> és ami végső fokon „valamiféle általános és közös világba torkollik”,<sup>115</sup> gadameri nézőpontból inkább a művészet játékában a dráma, az ünnep, a theoria szakralitásának eseményében való részvétel általi feloldódás története, melynek ilyenformán – amennyiben végbemegy – aligha van immár bármiféle „közölnivalója”.

### *Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg fenomenológiája*

Ezen a ponton lesz célszerű rátérnünk a bevezetőben jelzett tanulmánykötet – mely, elemzési szempontjából releváns gondolatának számbavételére s ezáltal vizsgálati bázisunk kiszélesítésére. Fenti következtéseinket ezáltal szélesebb kontextusba helyezhetjük, és – mint látni fogjuk – részben megerősíthetjük, részben tovább árnyalhatjuk. A *Fenomenológiai kutatások* tematikus számaként megjelent *A filozófiai szöveg fenomenológiájához* címet viselő kötetről van szó, melynek jelen diszkuszióink szempontjából leginkább releváns tanulmánya Adriaan Peperzak *Fenomenológiai megjegyzések irodalom és filozófia különbségéről* című dolgozata. Hogy filozófia és irodalom között a fentebbi tézis értelmében vett dialogikus jelleg megléte vagy hiánya alkotja az egyik alapvető különbséget: ez ugyanis Peperzak egyik alapvető tézise. „Noha a gondolkodást önmagáért csak az egyén viheti végbe”, írja, „a filozófiának lényegileg dialogikus struktúrája van; az irodalom ezzel szemben nem dialogikus, noha lényegileg kommunikatív és az olvasót vagy hallgatót történetében való aktív részvételre szólítja fel”.<sup>116</sup> Az iroda-

<sup>113</sup> LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. TANDORI Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 21. sk.

<sup>114</sup> *Uo.*, 22.

<sup>115</sup> *Uo.*, 59.

<sup>116</sup> Adriaan PEPERZAK, *Phänomenologische Notizen zum Unterschied zwischen Literatur und Philosophie = Zur Phänomenologie des philosophischen Textes*, szerk. E. W. ORTH, Alber, Freiburg–München, 1982, 98–122.; idézet: 118. (*Phänomenologische Forschungen*, 12.)

lom ebben az értelemben egyfajta „manifesztálódó monológ”, mely ugyanakkor csak mások számára áll fenn: saját igazságát interpretációkban bontja ki, ezekre pedig egyenesen föl hív.

A dialogicitás hiányát, mint látható, nem szükséges összekapcsolni a kommunikativitás hiányával: noha egy monológ nem dialogikus, ettől még lehet – alkalmasint kiemelkedő mértékben – kommunikatív; és a részvételből olyan nyira nem kell kizárnia, hogy egyenesen föl hív rá. A Lukács által többé-kevésbé szinonimaként kezelt és egymással azonosított „közlésigény” és „közösség utáni vágy” tehát nem esik szükségképpen egybe. Az irodalom kommunikatív és participatív, ám nem dialogikus. A közösségképző, participatív jellegnek, tehetjük hozzá, Gadamernél a játék fogalma teljes mértékben igazságot látszik szolgáltatni; a művészet történésebe a szubjektum teljes egészben bevonódik – hiszen a műalkotás, illetve annak létmódja, a játék nélküle, azaz ő részvétele, illetve a befogadó nélkül<sup>117</sup> egyszerűen nem valósulna meg<sup>118</sup> –, mégis, mindez még nem alkalmas a dialogikus jelleg állítására. Dialógus egyfelől ott lehetséges ugyanis, ahol a résztvevők a dolgot tartják szem előtt, és különös szubjektivitásukat a háttérbe szorítják. Másfelől *annyi* szubjektív különállást mégiscsak meg kell őrizniük, amennyi ahhoz szükséges, hogy a dolgot *saját* nézőpontjuknak megfelelően tudják érvényre juttatni. S mivel az emberek egymással helyettesíthetetlen véges-történeti lények, ezért nézőpontjaik nem eshetnek egybe. A szubjektivitás teljes-totális föladata, úgy tűnik, megszünteti azokat a lehetőségfeltételeket, melyek fennállása mellett dialógus lehetséges egyáltalán. A játékban való részvétel nagyon is tekinthető efféle teljes-totális föloldódásnak; ám nehezen látni, mifajta közlés mehet itt végbe. Ha valamely sportjátékra gondolunk, akkor az itt végbemenő közlés többnyire elliptikus felkiáltásokra, maximálisan kontextus-

<sup>117</sup> Egy bizonyos szempontból Gadamer számára „megszűnik a játékos és a néző különbsége”. (IM, 93.)

<sup>118</sup> Gadamer számára „a néző bekerül a tragédia lényegének meghatározásába” (GW, I., 134. [IM, 104.]), s a néző lényegileg hozzátartozik a játékhoz (lásd GW, I., 134 sk.; vö. 114 sk., 129., 131. [IM, 104 sk., 86., 101., 102.]). A műalkotás oly kevésbé „tisztá műalkotás” (GW, I., 91. [IM, 78.]), „magábanvaló műalkotás” (GW, I., 161. [IM, 121.]) – miképp a műalkotást az esztétikai tudat illetve a rá jellemző esztétikai megkülönböztetés valamely időtlen szimultaneitás állapotában, a hozzáférés minden feltételétől eltekintve érti –, hogy a helyzet sokkal inkább a fordítottja: a befogadó már mindig is eleve hozzátartozik. Gadamer nem lebecsülendő fontosságot tulajdonít annak, hogy Arisztotelész „a tragédia lényegének meghatározásába a nézőre gyakorolt hatást is belevette”. (GW, I., 134.; vö. 133. [IM, 104., 103.]) A tragédia „lényegének meghatározásába” – a „nézőre gyakorolt hatás” tehát nem valamely kiegészítő, mellékes, a lényeg szempontjából közömbös ismertetőjegy. Így jut el Gadamer a következő tézishez: „A néző lényegi mozzanata a magának a játéknak, melyet *esztétikainak* nevezünk” (GW, I., 133. [IM, 103.]); „a műalkotás léte játék, mely csak akkor válik teljessé, amikor a *nézők* befogadják” (GW, I., 169. [IM, 126.]). A színjáték „mintegy nyitva áll a néző oldala felé. A színjáték csak benne nyeri el teljes jelentését”. (GW, I., 115.)

függő, rövid technikai utasításokra szorítkozik (*Balra!*, *Idel!*, *Vigyázz!*, *Laposan!*, *Keresztbe!* stb.), ez azonban aligha „a lélektől lélekig zúgó ár”. (A gadameri játékelemzés szempontjából különösen szemléletes tánc esetében a közlés hasonló nyelvi megnyilvánulásokban megy végbe: „balra zár”, „és vissza”, „kifordul”; a karmester beintéseit kísérő közlések hasonló rövid utasítások.) Ha Gadamer szerint a játéknak nem a játékosok a szubjektumai, hanem fordítva: úgyszólván a játék játssza őket,<sup>119</sup> akkor azt mondhatjuk, a játékban végbemenő közlés sem annyira a benne részvevőktől ered: ide-oda mozgásában maga a játék hozza létre őket. „A részt vevő játékosok úgyszólván feloldódnak a bemutató játékban”<sup>120</sup> – írja Gadamer, s így nemigen látni, miféle „lényegi” közlendőjük lehetne még egymás számára. Akinek ilyesmi volna, alighanem „játékrontónak” számítana.<sup>121</sup> „Közlésigény” kifejezhet talán „közösség utáni vágyat”, ám az utóbbi megvalósulása esetén nemigen marad már (lényegi) közölnivaló.

Érdemes azonban Peperzak fejtegetéseit tovább követnünk. A filozófia (illetve a filozófiai szöveg) lényegi befejezetlensége mellett látszanak szólni a következő megfontolásai. Mivel a filozófiai gondolkodás az általa létrehozott szövegeket az igazi „igazság” irányában transzcendálja, ezért a filozófia lényegileg kritikai reflexió valami már elértre, kísérlet új kérdések feltevésére, az eddig mondottak elmélyítésére, kiszélesítésére, átalakítására. Mindez új szavak keresésére ösztönöz. Végső szó azonban – a filozófus empirikus-konkrét (de azt is mondhatnánk: véges-történeti) helyzete folytán – nem lehetséges.<sup>122</sup> Másképp szólva: nincs olyan beszéd, melyben az átfogó logosz minden más szót fölöslegessé tenne.<sup>123</sup> A nyelv a filozófia számára a gondolati mozgás ideiglenes kifejezésként és segédeszközeként funkcionál. A gondolati munka eredményét a gondolkodás időben egymást követő, diszkurzív lépésekben tudja csak kibontani. A filozófia által létrehozott nyelvi alkotások mind csupán az emlékezet támaszául szolgálnak.<sup>124</sup> A filozófiai szövegek „csupán valamely örökké jövőbelinek maradó jövő megcélzott jelenében haladják meg ideiglenességüket. [...] Az adekvát fogalom az idő vége, az igazság szemlélete *sub specie aeternitatis*”. A filozófia szövegei „egy bevégzett, ám le nem zárt út dokumentációjának jelentésével bírnak; valamely soha be nem végződő utazás útjelzői”.<sup>125</sup> Ezek a megfogalmazások más oldalról látszanak kiegészíteni, megerősíteni és árnyalni a Gadamer által mon-

<sup>119</sup> Lásd IM, 89. skk.

<sup>120</sup> IM, 93.

<sup>121</sup> Lásd IM, 88.

<sup>122</sup> PEPERZAK, I. m., 118. sk.

<sup>123</sup> Uo., 106.

<sup>124</sup> Uo., 107. Ez a gondolat Platónra nyúlik vissza. Lásd *Phaidrosz* 275a–278a. Itt többször esik szó arról, hogy az írás a feledékenység ellenszere, jelentősége és funkciója az emlékeztetés.

<sup>125</sup> Uo., 107.

dottakat: a filozófiai szöveg olyan szöftes, mely mindig ideiglenes állapotban van, és sohasem készül el. Az idő végére, illetve az igazság *sub specie aeternitatis* szemléletére vonatkozó megállapítások pedig hegeli reminiscenciákat tükröznek – ami aligha véletlen, hiszen a szerző egyúttal kiváló Hegel-kutató –, és ennyiben Croce Hegelhez sok tekintetben közel álló, a filozófia örökkévalóságát, végtelenségét, és állandó önmeghaladását illető gondolatainak horizontjába illeszkednek.

Ami az irodalmat illeti: mivel annak igazsága valamely önmagában zárt nyelvi egész, így nem szólít fel sem kritikára, sem ellentmondásra.<sup>126</sup> Az irodalmi alkotás nyelve „nem argumentatív részvételre, hanem aktív-befogadó együtt-létre való felhívás, melynek során a befogadó eredeti módon a játék részvevője és értelmezője. A műalkotásban való nyelvi részvétel dicséretként vagy kommentárként megy végbe, nem pedig argumentációként, mely a szerző mondatait javítja vagy cáfolja. A hallgató beleszólása az irodalmi műalkotást szétzörné vagy valamilyen más játékká vagy művé változtatná.”<sup>127</sup> „A sikerült irodalmi alkotás esetében nem lehetséges a lényegét a szövegből kihámozni abból a célból, hogy »más szavakkal« elmondjuk. [...] Az egyetlen »definíció«, mely pontosan a valódi »tartalomhoz« illik, nem más, mint éppen ez az egy szöveg, melynek jelentését újra és újra, megszüntethetetlenül, az olvasóknak kell befogadniuk [...] anélkül, hogy valaha is kimeríthetnék.”<sup>128</sup> Ezek a helyeken a fenti Gadamer-, József Attila- és Croce-elemzéseknek az irodalmi, illetve nyelvi műalkotás „kimondhatatlanságára” vonatkozó tanulságait láthatjuk új formában fölbukkanni.

Szemben az irodalommal, a filozófiai gondolkodás célja sohasem szövegekre irányul: minden nyelvi megfogalmazást kezdettől fogva „égbe vezető létrájának segédeszközzé fokoz le”. A nyelv csupán közvetítésként funkcionál egy első, közvetlen és nyelv-előttel evidencia és egy végső, metanyelvi és nyelv fölötti belátás között; az utóbbi nem szorul rá sem az időre, sem a nyelvre, mivel általuk csupán tisztátalanná válnék.<sup>129</sup> Egy filozófiai szövegnek nem az a célja, hogy elidőzzünk nála, hanem hogy oly mértékig elsajátítsuk, ahogy csak lehetséges.<sup>130</sup>

Elemzési szempontunkból hasonlóképpen releváns megfontolásokat fogalmaz meg a kötet egy másik tanulmányában Samuel Ijsseling. Különböző szövegek különböző olvasási módokat követelnek meg, írja. Az olvasás tipikus módja

<sup>126</sup> Uo., 118. skk. Az említett „kritika” nem tévesztendő össze az „irodalomkritikával”, azaz a műalkotás megítélésével. A kritika, ami itt nem jön szóba, a műalkotás kibontakozásának megakasztása volna, „beleszólás”, „belebeszélés” annak szövegébe, a szöveg félbeszakítása, esetleges kiigazítása, át- vagy felülírása.

<sup>127</sup> Uo., 121.

<sup>128</sup> Uo., 102.

<sup>129</sup> Uo., 108. sk.

<sup>130</sup> Uo., 117.

filozófiai szövegek esetén az igazságra tekintettel történő olvasás. Az olvasás során azt nézzük, vajon a leírtak igazak-e, vajon ami a szövegben áll, helyes-e. Ám egy ilyesfajta olvasat, „amikor egy szöveg igazságára kérdezzük rá, általában *a szöveget mint szöveget figyelmen kívül hagyja*. Közvetlenül a tényállásra vagy a gondolatra irányulunk, melyet a szöveg kifejez. A szöveg itt pusztán kifejezés, jel avagy eszköz.”<sup>131</sup> Filozófiai szövegek egy másik lehetséges olvasási módja a hermeneutikai olvasat. Itt a figyelem a szöveg értelmére vagy jelentésére irányul. Ez az olvasási mód nem esik egybe az igazságra tekintettel történő olvasással. Jó példa erre Feuerbach, akinek a filozófiai programja „a teológiának és a metafizikának antropológiává változtatása és benne való feloldása”. Nem a teológia és a metafizika tagadásáról van szó, nem arról, hogy hamisak lennének, hanem arról, hogy etikai humanizmusként értelmezzük őket. Ám a szöveg mint szöveg a hermeneutikai olvasatban is figyelem körén kívül marad.<sup>132</sup> Egy harmadik olvasási mód a retorikai, mely fogékonnyá tehet számos olyan probléma iránt, mely sok olvasó figyelmét elkerüli. A retorikai olvasat egyebek mellett a szöveg argumentatív struktúráira irányítja a pillantását. Itt kétféle dolgot kell azonban megkülönböztetnünk. Egyrészt a retorikát nem szabad argumentáció-elméletre redukálnunk. Arisztotelész *Retorikájának* mégoly felületes olvasata vagy bármely hagyományos retorikát illető értekezés világossá teszi, hogy itt nem pusztán argumentálásról, hanem egyúttal hatalomról és autoritásról, vágyról és bizalomról van szó. Másodszor az argumentáció struktúráit semmiképpen sem szabad logikai vagy kvázi-logikai argumentumokra visszavezetni.<sup>133</sup> IJsseling tovább részletezi a retorikai olvasat sajátosságait, s a fenti motívum itt nem tér vissza, vélhetően azonban éppannyira megállapíthatjuk: amennyiben a hatást kíváltó jellegre összpontosítja figyelmét, úgy ez a fajta – retorikai – olvasat sem a szövegre mint szövegre irányul.

A filozófia irodalomfüggőségéről (*Literaturgebundenheit der Philosophie*) beszél a kötet szerkesztője, Ernst Wolfgang Orth, s többek között hangsúllyal említi, hogy az irodalmi feldolgozás egyrészt magához a tudományos teljesítményhez számít, másrészt – legalábbis elvileg – megkülönböztetendő tőle.<sup>134</sup> Munkájában a tudós háttértudásra és előzetes ismeretekre támaszkodik – a dologra való pusztán koncentrálás pátoszára szűkíteni tevékenységét egyszerűen pontatlanság, illetve szűklátókörűség volna –, a háttértudás és a téma megközelítése viszont közvetlenül tudományos irodalomként, azaz szöveggként van adva. A filozófia

<sup>131</sup> Samuel IJSELING, *Philosophie und Textualität. Über eine rhetorische Lektüre philosophischer Texte* = *Zur Phänomenologie des philosophischen Textes*, 57–76.; idézet: 69. (Kiemelés tőlem.)

<sup>132</sup> *Uo.*, 69. sk.

<sup>133</sup> *Uo.*, 71. sk.

<sup>134</sup> *Zur Phänomenologie des philosophischen Textes*, 7. sk.

mint tudomány ennél fogva különös mértékben irodalomra van utalva, s hermeneutikával való azonosítása alkalmasint ebben lelheti a magyarázatát.

Az irodalom-megjelölés itt láthatóan a tágabb gadameri irodalomfogalom értelmében szerepel: „mint írásbeliségre vonatkoztatott nyelvi megformálás és ábrázolás”. Amiről nem lehet semmiképpen sem lemondani, az valamely médium, melyben a megértés és a kölcsönös szót értés végbemegy. Az irodalom ebben az értelemben „az orientálódás medialitásának történetileg és kulturálisan érthető, számunkra paradigmaticus kifejeződése”.<sup>135</sup> A médium már a dolog kutatásánál jelen van, nem pedig pusztán utólagos reflexió irányul rá: a médium segítségével megy végbe filozófia és tudomány. Ami megfelel annak a ténynek, hogy a kutatási pozíció kiindulópontja történeti és nem a világon kívül helyezkedik el. Orth hangsúllyal utal Husserl ama megállapítására, mely szerint a tudatélet minden nyelvi kötődése ellenére „midőn szövmegjelenítéseket élünk meg, nem a szó képzetében élünk, hanem kizárólag a szó értelmének, jelentésének végbevitelében”<sup>136</sup> – e megállapítás pedig jelen kontextusunkban a filozófiai szöveg szövegszerűségének háttérbe tolására és értelmének előtérbe helyezésére vonatkozó tézist erősíti.

\* \* \*

Irodalmat és filozófiát, irodalmi szöveget és filozófiai szöveget számtalan fontos vonatkozásban lehet összevetni egymással. A gadameri hermeneutika horizontjának rekonstrukciójából kiinduló fenti diszkusszió ennél fogva – ha önmagát épp hermeneutikailag nem akarja félreértetni – nem léphet fel sem azzal az igény-nyel, hogy a témát bármilyen értelemben kimerítette volna, sem azzal, hogy a témát ne lehetne különböző egyéb szempontok alapján termékenyen tárgyalni. Valamely megközelítés általánosságban szólva annyit ér, amennyit a tárgyból láttatni képes, ha a vonatkozó tárgyterület tudomány-előttés tapasztalatának valamilyen mértékben képes igazságot szolgáltatni. Amennyiben irodalmi és filozófiai szövegek olvasásakor szerzett tapasztalatok egy meghatározott dimenziójának, e tapasztalati dimenzió jellegének az elemzés megfelelt, annyiban a maga szerény keretei között betöltötte a célját.

<sup>135</sup> *Uo.*, 9.

<sup>136</sup> *Uo.*, 15. Lásd HUSSERL, *I. m.*, 39. sk.

## A hermeneutikai kolosszus és a mediális megkülönböztetés – avagy szövegtudomány-e (még) a filológia?

*...aki azt hiszi, hogy szaktudását a betűkre bízva hátrahagyhatja, valamint az, aki abban a hiszemben veszi át, hogy a betűkből valami világosat és szilárdat nyerhet ki, nagy együgyűséggel van telve...*

(Platón)

*A nyom jelenlévő távolléte [...] a betű és a szellem problémáit foglalja magában.*

(Jacques Derrida)

*Ábrahám és Izsák története nincs jobban adatolva, mint Odüsszeuszé, Pénélopée és Eurükliaié.*

(Erich Auerbach)

*A kommentárok koegzisztenciája csupán konkurenciájuk és kölcsönös kizárásosság-igényük eufemizmus.*

(Jürgen Fohrmann)

Amilyen ritka, tudománytörténetileg talán éppoly ambivalens az a körülmény, ha egy születő diszciplína identitása felől már előbb döntés esik egy másik szaktudományban. Márpedig a történeti diszciplínaként létesülő irodalomtudomány sorsa szempontjából döntőnek bizonyult az a Kant nevéhez kötődő fordulat, amely – az esztétikai tapasztalat szubjektivizálása révén – úgy függetlenítette az esztétikai tudatot, hogy az *tisztán esztétikailag* tekintse és ítélhesse meg a létező dolgok bármelyikét. Ennek az abszolút „felhatalmazásnak” alighanem az volt a legkérdésesebb művészettudományi következménye, hogy az aiszthészis eseményét (tehát magát az esztétikai tapasztalatot) közel másfél évszázadra – sőt a művészeti közfelfogásban lényegében máig – megfosztotta attól, hogy a tiszta gondolathoz hasonló igazságérvényre tarthasson számot. Vagyis, ha lehet ilyet

mondani, a 19. század közepén megszülető irodalomtudomány így már azelőtt elvesztette keletkezésének szemantikai „ártatlanságát”, mielőtt módja lett volna saját eredetének speciális, szakágazati „megalapítására”.

A Kant bevezette fordulat hatástörténete ugyanis olyan sebességgel vette kezdetét, hogy a klasszikus irodalomtudományi historizmusnak szinte semmi esélye nem volt saját lényege származásának hatékony szakmai reflexiójára. Olyanra legalábbis semmiképpen, amelynek nyomatéka fölért volna a filozófiai esztétika ítéletének nehézkedésével. Hegel esztétikai előadásai a művészetet ekkorra már olyan hatásosan helyezték el az érzékelés, az aisztheszisz mediális „anyagszerűségének”, illetve a megértés (az „igazság”) immateriális történésének koordinátái között, hogy úgyszólván indoklásra sem szorult: az önmaga felől korlátozott, mert érzék(let)ekhez kötött művészet miért is nem „számít ama legmagasabb rendű módnak, amelyben egzisztenciára tesz szert az igazság”.<sup>1</sup> A pontosabb artikuláció kedvéért meg kell itt jegyeznünk, hogy a képzetek és gondolatok materiájához: a betűhöz kötött irodalom (*Dichtkunst, Poesie*) maga „a realizációjában [már] nem a külső-érzéki anyaghoz kötött szellem általános művészete”, és „ezen a legmagasabb fokon” valójában „elhagyja a szellem kibékült megérzékítésének elemét”,<sup>2</sup> vagyis ennyiben – miközben maga művészet marad – a művészet önmagát meghaladó lehetőségeinek végső kiteljesítője is. (A materialitás fogalma Hegelnél természetesen nem a szöveg mai, kultúrtechnikai értelemben vett anyagi medialitásával azonos, hiszen a hangot vagy az írás betűjét „érték- és tartalom nélküli jelnek”, „a Szellem pusztá utalásának”<sup>3</sup> tekinti s ilyenként ki is zárja az olvasástapasztalat lényegi konstituensei közül.)

Bármily közel kerüljön is tehát egy irodalmi műalkotás az irodalom korlátainak meghaladásához, még elvitathatatlan individualitásának értékei is abból a korlátozottságból származnak, amely az irodalom szavait – hiába azonosak is a tiszta gondolat közlésének médiumával (az írásnak nyilván ezért nem lehet valódi mediális jelentősége Hegelnél) – az érzékletek: az érzelmek és a képzelet organikus világához köti. Szükségzerű egybehangzás áll itt fönn Schleiermacher ama 1822-es definíciójával, mely szerint a természeti organikusság<sup>4</sup> kezdetlegesebb, nem szabályszerű karakterében fogant művészet alkotásainak épp abból származik az egyedi értékesége, hogy kalkulálhatatlan a szerkezetük:

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 141. (*Werke*, 13.)

<sup>2</sup> *Uo.*, 94.

<sup>3</sup> *Uo.*

<sup>4</sup> Az *organikus* jelző itt nem a „szerves(en) illeszkedő”nek” a metaforikusan vett tökéletes szerkezeti összhangjára vonatkozik, hanem a „természettudományi (eredetű)”, illetve „a szervekkel rendelkezőt” jelöli és azt, ami/aki „általuk él”. *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm GRIMM, XIII., Hirzel, Leipzig 1889, (DTV, München, 1999), 1339.



„Ha egy műalkotás kalkuláció révén keletkezett, és látjuk, hogy a típus milyen szabályokból jött létre, alárendelt pozíciót rendelünk hozzá. A műalkotás szabad létrehozását ellenben, ahol nem hajthatunk végre ilyen redukciót, a zseni ügyének tekintjük.”<sup>5</sup>

A művészettől az irodalmon át az egyes művek megítéléséig mérvadó maradt tehát a reflexiónak az az ambivalens, noha a maga megosztottságában összekülkőzni is képes horizontja, amely eredendően mégiscsak az érzékek tapasztalatában alapozta meg a művészet mibenlétét: „Az érzéki szemlélet formája tehát a művészethez tartozik, és pedig úgy, hogy a művészet az, ami a tudatnak az érzéki alakítás módján jeleníti meg az igazságot, mégpedig olyan érzéki alakításán, amely magában az igazság megjelenésében magasabb rendű, mélyebb értelemmel és jelentéssel bír, anélkül azonban, hogy az érzéki médiumon keresztül a fogalmat mint olyat a maga általánosságában akarná megragadhatóvá tenni; mert éppenséggel ez utóbbinak az individuális megjelenéssel való egysége a szépek és a szép művészeti előállításának a lényege.”<sup>6</sup> A művészet érzéki eredetének – melynek révén az irodalom itt kikülönül a nyelv és az írás egyéb produktumai közül – így ellen- vagy kiegyensúlyozott megerősítése korlátozza ugyan Kant nevezetes definíciójának<sup>7</sup> érvényét, de a *fogalminak* az individuális *megjelenéssel* való egységét távolról sem tette megbonthatatlaná. Hiszen mint hatástörténete mutatja, ez a „szervesítő”, az érzéket az immateriálissal kibékítő konstrukció meglehetősen ambivalens és bomlékony egységnek bizonyult. Normatív igényként – Santayana vagy Croce különböző irányú revíziói ellenére – töretlen volt ugyan a folytonossága, de a gyakorlatban képtelen volt hatástalanítani az esztétikai megkülönböztetés műveleteit.

### *Történet és különбözés*

A műben igazabb léthez jutó világ esztétikai eszméje a történeti irodalomértés premisszájaként azért is érvényesülhetett tartósan, mert lényegében az esztétikai gondolkodás is csak a harmincas években tett kísérletet a kogníció és aisztéziszis hegeli struktúrájának újraértelmezésére. De minthogy a *Der Ursprung des Kunstwerkes* először csak 1950-ben jelent meg, a művészetről való gondolkodás történetének talán legnagyobb 20. századi fordulata az alapjául szolgáló gondo-

<sup>5</sup> Friedrich SCHLEIERMACHER, *Dialektik*, II., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 443.

<sup>6</sup> HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I., 140.

<sup>7</sup> „Az ízlésetélet tehát nem megismerési ítélet, következésképp nem logikai, hanem esztétikai, amin azt [az ítéletet] értjük, melynek meghatározó alapja *csakis szubjektív* lehet.” Immanuel KANT, *Werke*, VIII., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, 279.

lat születéséhez képest nem kis késéssel vette kezdetét. Heidegger műve itt azzal nyit új korszakot, hogy – nyilvánvalóan a *Der Wille zur Macht* Nietzscheje nyomán – a lét igaz feltárhatóságában korlátozottnak ítélt művészetet a *történi igazság* tapasztalata jegyében emelte be a világmegértés hermeneutikai alapvetésébe. „A művészet nem tekinthető sem a kultúra teljesítmény-területének, sem a szellem jelenségének, [a művészet] abba a történetbe tartozik, amelyből »a lét értelme« egyáltalán (vö. »Lét és idő«) meghatározódik.”<sup>8</sup> Már itt jól látható, hogy bár ez a fordulat majd sokat fölszabadít a retorikai hatásesztétikák kanti örökségéből, az új alapvetés inkább a hegeli horizontból bontakozik ki. Még akkor is, ha éppen annak művészethez rendelt igazság-fogalmát vizsgálja felül. Mert a művészet történi igazsága itt nem kognícióként áll az aisztéziszis érzéki tapasztalata *mellett*. Vagyis nem olyan ismeretelméleti státusú igazsága, pontosabban: nem olyan igaz-léte a világnak, amelyet a mű – afféle érzéki hordozó vagy megnyilvánító gyanánt – Hegelnél valamely összetartott, organikus egész *lát-szataként* megmutat.

A szépség tehát nem akkor jelenik meg, amikor anyagtalan gondolat és annak érzéki „hordozója” harmonikusan összeilleszkedik a tökély precíziójában, hanem amikor a létezőre vonatkozó igazság illeszkedik úgy a műbe,<sup>9</sup> hogy maga válik művé.<sup>10</sup> És minthogy ennek a történetnek az igazság egyszerre objektuma és szubjektuma is,<sup>11</sup> a(z igazságot) létesítő történetben poiészisz és aisztéziszis megkülönböztethetetlen marad egymástól: a történet igazsága éppúgy nem állítható elő a mű tapasztalatán kívül, mint ahogy rajta túl előidézhetetlen marad az igazság megtörténetése is. Amiből az következik, hogy a mű immateriális anyagszerűségének képződményi sérelme nélkül eszme/gondolat, illetve az alkotottság hogyanja nem ragadhatók meg külön-külön – s nem mutathatók föl valamely hülomorph egység összetevői gyanánt. A gondolat igazi jelentősége, mely szerint a szépség „akkor jelenik meg, amikor az igazság a műbe helyezkedik, művé lesz”,<sup>12</sup> az esztétikai tapasztalatnak csak abban a szerkezetében mutatkozik meg, amely nem ismereti értékére nézve különbözteti meg a szépet az igaztól.

Heideggernek ez a fölismerése – noha az irodalomtudomány hermeneutikai-recepcióesztétikai irányain kívül alig talált értő visszhangra, különös mód mégis – alapvetően, kontrahens pozíciókat<sup>13</sup> is befolyásolva helyezte új horizontba az

<sup>8</sup> Martin HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1994<sup>7</sup>, 73.

<sup>9</sup> Lásd *Uo.*, 50.

<sup>10</sup> Lásd *Uo.*, 69.

<sup>11</sup> Lásd *Uo.*, 65.

<sup>12</sup> Lásd *Uo.*, 69. Ezért „a szépség így az igazság (meg)történetébe tartozik”. *Uo.*

<sup>13</sup> Közülük kétséggel a legjelentékenyebbet, a Derridáét is, vö. Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon. Limited Ink (2) („within such limits”)* = *Material Events*, szerk. Tom COHEN és mások, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2001.

irodalom immateriális anyagszerűségének értelmezhetőségét. Ellentétben azzal a (nemcsak) dekonstruktivista vélekedéssel, hogy a kései Heidegger maga távolodott volna el a hermeneutikától, talán éppen a *Der Ursprung des Kunstwerkes* kulcspozíciója felől látható be igazán: pályája e szakaszán nagyon is mély következetességgel bontotta ki, sőt, némelykor radikalizálta is a *Sein und Zeit* premiszáit. A művészetről és az irodalomról való gondolkodás strukturalizmus utáni korszakára nézve aligha van messzebb ható következtetése annál, mint amelyik – jó félszázad múltán – legérzékenyebben talán magát az irodalom- és a mediális kultúratudományok kortárs diszkurzusát érinti. „Az érzéki és nem-érzéki, a fizikai és nem-fizikai elválasztásának ez a megképzése (*Aufstellung*) – olvasható a *Der Satz vom Grund* hatodik előadásának (1955/56) szövegében – az egyik alapvonása annak, amit metafizikának hívnak, és ami mérvadó módon határozza meg a napnyugati gondolkodást.”<sup>14</sup>

A kijelentés ráadásul eléggé váratlanul bizonyul most, az ezredforduló tájékán időszerűnek. Legalábbis, ha emlékeztetünk rá, hogy a mediális kultúratudományi kérdéses technikái azért korlátozódnak a művészeti kommunikáció immateriálisról elkülönített érzék(tapasztalat)i tartományaira, mert a mondott tudományok éppen a metafizikától való megszabadulás zálogát látják e tiszta megkülönböztetésben. Hogy csupán egyetlen szemléltető ívet vonjunk a nyolcvanas évekbeli kezdetek és a jelen között: vagy olyan diszkurzus árán hajtják végre ezt a megkülönböztetést, amelyben értelmezés nélkül evokálva „hangok hangokként, grafémák grafémákként és testnyelvi gesztusok testnyelvi gesztusokként tematizálhatók, anélkül, hogy a jelöltjükkel való azonosítással mint jelölők veszendőbe mennének. [...] Mint minden diszkurzus, ez is jelentést (Sinn) termel, de, ellentétben a kultúratudományokban eddig szokásos diszkurzusokkal, nem kell értelmezési horizonttal öveznie a primer jelentést.”<sup>15</sup> Vagy pedig úgy, ahogy Kittler legújabb könyve zárja el a szelleminek Platón és Hegel közt dialektikával még hozzáférhető státusát a tudomány előtt: „Ha az eidosz egyáltalán hozzáférhető a tudomány számára, utóbbinak azzal kell beérnie, hogy mindenkor anyag és forma valamilyen összjátékát nevezi meg.”<sup>16</sup> A mediális megkülönböztetés kevésbé radikális műveleteiben pedig, amelyeknek még élő a hermeneutikai-hatásesztétikai emlékezete, a metafizika elhárításának szándéka paradox módon szellem és érzéklet különbségének viszonylagosításával is tárulhat: „a mediális vonzerő módosítja az olyan elméletileg, tudományosan vagy szociálisan szankcionált különbségtevéseket, mint valóság és illúzió, hitelesség

<sup>14</sup> Martin HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen, 1992<sup>7</sup>, 89.

<sup>15</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Flache Diskurse = Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – K. Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 915.

<sup>16</sup> Friedrich KITTler, *Musik und Mathematik*, I., *Hellas 1. Aphrodite*, Fink München 2006, 313.

és kód, tapasztalat és szimuláció, önmagaság és társadalom, felszín (megjelenés) és mélység (értelmezés, kritika), racionális és affektív”.<sup>17</sup> Mivel azonban az emberi test „aisztheziológiai” működésének medializációja itt az esztétikai tapasztalat nietzschei vitalitás-elvében van megalapozva, és a „flow” (Csíkszentmihályi), illetve a „liminalitás” (Turner) involvált szituáltságában következik be, még ha a maga antropológiai bázisán érintkezik is a hermeneutikai hagyománnyal, a mediális hatásban mindössze ideiglenesen oldja föl, de nem szünteti meg kogníció és érzékiség kettősségét. Alighanem azért, mert hiába feltételezi, hogy az érvényesülni képes tapasztalatok színrevitele mindig médiumokban történik, az imaginatívnak ezt az antropológiai „materialitását” végül nem tudja igazán mentesíteni a hegeli „eleven szépség”<sup>18</sup> befolyásától.

Természetesen itt nem arról van szó, mintha Heidegger megfigyelése tükrében megsemmisülne mindaz a nagyszámú tudományos fölismerés és bizonyíték, amelyet a mediális kultúratudományok szellem és matéria tiszta módszertani elválaszthatósága oldalán – a technologizált aiszthézisztől a materiálisról lekapcsolható érzékelésig – felsorakoztatnak. Sokkal inkább annak az utóbbi néhány évtizedben kibontakozó folyamatnak az éles dichotómiaképző karakteréről, melynek segítségével a kultúratudományok néhány ágazata a metafizika menhelyeként értett szellemet igyekszik kiűzni a szellemtudományokból.<sup>19</sup> Hogy aztán ezek az ideológiamentesnek mondott és első látásra tisztán formai/matematikai (x versus nem-x, 0 versus 1, jelenlét versus távollét) elválasztások – melyek során a jelölés maga sem az azonosítást, mint inkább a különbséget/különbségtételt szolgálja<sup>20</sup> – valóban horizontképzéstől mentes (?) műveletekként mennek-e végbe, biztonsággal nem itt megválaszolható kérdés.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KEREKES Amália, Ráció, Budapest, 2005, 30.

<sup>18</sup> Az „önmagában célszerűként” létező szépség Hegelnél a célt és eszközt elválaszthatatlan egységbe olvasztó *elevenség* par excellence formája: „a célszerűséget a szépnek nem külső formaként kell magán viselnie, hanem a belső és a külső közti célszerű megfelelés kell hogy immánens természete legyen a szép tárgynak”. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I., 87. Dürer és Tiziano mesteri portréi is azért emelkednek ki a többiek közül, mert „olyan egyénien lépnek elélnk s úgy adnak fogalmat a szellemi elevenségről, ahogy nem ad a jelenlévő fiziognómia”. Uo., III., 104.

<sup>19</sup> A szellemnek mint az (elsősorban német) idealizmus emez utolsó reliktmánának „visszahistorizálásáról” lásd *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Szerk. Friedrich A. KITTLER, Schöningh, Paderborn, 1980.

<sup>20</sup> Vö. Barbara JOHNSON, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1980, 132–134.

<sup>21</sup> Mindenesetre meggondolkodtató, ahogyan a *múzs*a szóból származtatott *muszikét* és az eredetileg nem azonnal megszerezhető, a 'homályos tudást' jelölő *matheint* egymáshoz illesztve értelmező *Musik und Mathematik* nyitányán Kittler olyan elbeszélést ígér, amely egymás kölcsönösségében fedezi fel kogníció és aiszthézisz, tudás és művészet gyökereit, ám a hang és a szám

Alig vitathatóan mindenesetre egyetlen nagy hagyományvonal rajzolódik ki e folyamatok mozgásában: az értelmképzés spekulatív világtól való éles elhatárolódás módszerhite paradigmaérvénnyel arra a saussure-i tradícióra mutat vissza, amely a tiszta megkülönböztetések szemiológiájában alapozta meg egy szabályozott nyelvi világ hozzáférhetőségét. (Amely szemiológia így közvetve persze a világ nyelvi elrendezhetőségét is szolgálná.) A nyelvi jeleket ebben a felfogásban nem valamely külső dologra való vonatkozás definiálja, hanem a nyelv rendszerében való és annak többi elemére vonatkoztatott, relatív – mert változékony – elhelyezkedésük határozza meg. Önmaguknál fogva a nyelvi jelek itt azért nem rendelkeznek jelentéssel, mert „a nyelvben csakis különbségek vannak. [...] A nyelvben, mint minden jelrendszerben, a jelet éppen az hozza létre, ami megkülönbözteti. A különbség adja a jelleget, mint ahogy ez adja az értéket és az egységet is.”<sup>22</sup> Az értelmképződést eleinte természetesen nem fenyegette az eljelentéktelenítés – ha nem mindjárt az eliminálás – olyan offenzív igénye, mint „a kommunikáció materialitásának (nem értelemben megalapozott) effektusai”<sup>23</sup> termelte *prezencia*<sup>24</sup> (és a prezentáltság) érzéki közelségének fölértékelése – a kilencvenes évek második felétől fogva. A jelölők szinte számjegyszerű láncolatában „tovasikló” jelentés Lacan felfogásában olyannyira el van különülve a

kultúraletécsítő materialitásának azonnal *antropológiai* (!) horizontba rögzíti a megtapasztalhatóságát: „[Klossowskival] zenét és matematikát szeretnék elbeszélni nektek; azt, ami a szerelem után a legszebb és ami a hűség után a legnehezebb.” Ez a rövid és láthatóan gondosan proporcionált szöveg hirtelen azonban a másutt gunyorosan bírált kései Heidegger nyelvi diszkurzusába torkollik – s így a szöveg időbeli tengelyén úgyszólván *utólag* kerül annak (akart vagy akaratlan) horizontjába: „Denkend kehrt der Dank zurück.” KITTLER, *Musik und Mathematik*, 12. Ezért nem egyszerű tehát válaszolni arra a kérdésre, milyen viszonyban is áll az effajta szövegvezetésnek a horizontképzése azzal a folyvást hangsúlyozott dezantropológizációval, amelynek egyik legkiélezettebb formulája szerint „minden diszkurzus »egy öntudatlan matematikának van alávetve«”. Itt Lacan idézi Friedrich KITTLER, *Draculas Vermächtnis*, Reclam, Leipzig, 1993, 71.

<sup>22</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÖRINSZKY Ildikó, Corvina, Budapest, 1997, 140–141.

<sup>23</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik, Die Produktion von Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 32.

<sup>24</sup> „A test hatótávolságán belüli és számára megfogható” jelenlétben, „prezentáltságban” – mely a materiális medializáció diszkurzusában ismételtlen a *térbeli* vonatkozás dominanciájával társul – figyelmeztető lehet egy másodlagos, egészen konkrét, *taktilis* *materializálás* igénye is (Uo., 33.). A taktilis közelség („Effekt der Greifbarkeit”) ilyen kitüntetése a *leganyagközelibb* érzék különleges fölértékelésének Aquinói-féle elgondolását hívja emlékezetbe, s vele a tapintásérzék, illetve a legmegbízhatóbb szervként értett kéz megtéveszthetetlenségét abszolutizálja. A materiális diszkurzus szempontjából egyébként nem egészen kockázatmentesen, mivel ezek az implikációk nagyon is erős hermeneutikai közelségbe vonják mind a gondolkodás („A kéz minden műve a gondolkodáson nyugszik”, HEIDEGGER, *Was heißt Denken?*, Niemeyer, Tübingen, 1997<sup>5</sup>, 51.), mind pedig „a nyelv szolgálatába vett” kéz (André LEROI-GOURHAN, *Hand und Wort*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, 493.) funkciónak nem-aisztheziológiai értelmezhetőségét.

„hordozóitól”, hogy kapcsolatuk vertikális alakulásának ismérvei helyett „egyedül jelölő és jelölő korrelációi adják meg a jelentés keresésének mércéit”.<sup>25</sup> Tanulságos eközben megfigyelni, hogy még a megértés (kétségtávol: nem hermeneutikai) lehetőségét ki nem záró Luhmann is csak annak árán képes a dolgok és a világ nyelvi asszercióját szociális rendszerek kommunikációjaként működtetni, hogy szisztémaelméletének úgyszintén *megkülönböztető* „technológiájában” úgyszólván példaérvénnyel viszi színre egy a világ kézre keríhetőségében fogant tudományosság optimizmusát. Tudniillik ha a kommunikáció a megértésből kiindulva szervezi meg magát, akkor „a megértés [...] problémája szempontjából egyetlenegy pont számít: mégpedig az, hogy aki a kommunikációt kommunikációként érti meg, különbséget tudjon tenni információ és közlés között”.<sup>26</sup>

Akár metafizikai kísértést, akár rendhatalmi csapdákat látnak is a hermeneutika bírálói a jelentésképződés – nézetükben: valamit valamivel azonosító – eseményében, a módszer következetességének védelme alá helyezett eljárásuk úgyszólván maga kényszeríti őket abba a diszkurzív materializmusba, amely a relacionális rendszerek formalizmusát lényegében a digitális blokkolás és továbbítás differenciaelvének dinamikájában kelti (újra) életre. A kommunikáció Shannon–Weaver-féle matematikai modelljének horizontjában így nemcsak a létautonóm különbség identitáskölcsönző potenciálját emeli ez a felfogás metafizikai emlékezetű státusba, hanem magát a megkülönböztetés eseményét is funkció-összefüggések vezérlése alá helyezi. E tartalmi és szemantikai terhektől „megtisztított” rendszerben lényegében minden tényező azzá válhatik, sőt: attól nyeri identitását, aminek számít.

A tartalmi vagy jelentésbeli kérdések „szubsztancialitásától” így megszabadított kérdésirányok horizontjában látszólag olyasfajta dinamika és az azonosságok olyan processzualizálódása veszi kezdetét, amely nem engedi megszilárdulni az – ennyiben persze le is értékelődő – jelentésviszonyokat. Ám ha közelebbről megvizsgáljuk ezt a dinamikát, a szignifikáció és az azonosítások folyamatba-helyezése annyiban nagyon is térbeli logikát követ, amennyiben a meglét és a hiány, a blokkolás és az átbocsátás materiális szemiózisát – s vele általában: a megértés és a nyelviség létmódját – csak egy körkörös vagy iteratív időbeliség képzetében képes megalapozni. Az esztétikai materializmus, mivel ő maga bevallottan a mindig „hozzáférhetetlenül” történő megértés parcialitása miatt kényszerül felületi operációkra, Lacantól Kittlerig ezért többek közt a dolgok és az értelme-

<sup>25</sup> Jacques LACAN, *Schriften*, II., ford. Chantal CREUSOT – Norbert HAAS, Walter, Olten, 1975, 242.

<sup>26</sup> Niklas LUHMANN, *Rendszereket megértő rendszerek*, ford. KELEMEN Pál = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 317. (Ugyanerről átfogóbb kontextusban és hasonlóképp a differencia-elv jegyében lásd: Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, 193–225.)

zés temporális létmódja tekintetében áll éles ellentétben az esztétikai tapasztalat *nyelvi* hermeneutikájával. De nem elsősorban azért, mert utóbbinál a parcialitás nem a megbízhatatlanság beismerése, hanem a kommunikáció módszertani tökéletesíthetetlenségének tapasztalata. Inkább annak okából, hogy e körülmények között a mindig hagyomány továbbította szó pontosan azért nem lehet – bináris oppozíciókban, megkülönböztetéssel működő<sup>27</sup> – jel, mert megelőzhetetlen jellege miatt már eleve is, még mielőtt elérne bennünket, mindig gondol valamit. Ilyenként pedig nem abban merül ki a szerepe, hogy „egy sajátosan »térbeli« világban”<sup>28</sup> valami önkényes közmegegyezés szerint „magától elfelé, valami másra utaljon”.<sup>29</sup> A nyelv itt nem kijelentés, szótár vagy grammatika, „nem is eszköz, mely mint a matematika nyelve, a létezőnek valamiféle tárgyasított, számítás révén kezelhetővé tett univerzumát tudná megkonstruálni.”<sup>30</sup> Sokkal inkább olyan temporalitás tartozik a létmódjához, amelyet nem térbeli különbségek, hanem az időbeli világtapasztalat változásainak nyelvi történése artikulál. Azért szólaltat meg mindig többet a materiálisan kimondottnál, mert „mint pillanatnyi történéis felidézi a ki nem mondottat is, melyre mint válasz és utalás vonatkozik”.<sup>31</sup> Nem meglepő tehát, hogy ez a kétfajta tradíció leghatározottabban a látható nyelv *térbelisége* (írás, betű, textus) és a beszédként értett nyelv hangzó *időbelisége* (beszéd, dialógus, vokalizáció) mentén távolodik el egymástól. „A nyelv számunkra a nyelvezet, a beszéd levonása után”<sup>32</sup> – így Saussure, míg Heidegger-nél „a kimondott beszéd a nyelv”.<sup>33</sup>

<sup>27</sup> „A jelöltnek semmi köze a fülhöz, hanem csak az olvasáshoz – és pedig annak olvasásához, amit a jelölőben (meg)hallunk. Nem a jelölt, hanem a jelölő az, amit hallunk.” Jacques LACAN, *Le séminaire*, XX., *Encore*, Seuil, Paris, 1975, 34.

<sup>28</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 192.

<sup>29</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 118.

<sup>30</sup> *Uo.*, 317.

<sup>31</sup> *Uo.*, 318. Amiből jól belátható módon következik, hogy „a nyelvi szó nem jel, melyért nyúlunk, de nem is olyan jel, amelyet előállítunk vagy valaki másnak adunk, nem létező dolog, melyet használatba veszünk, és a jelentés idealitásával terhelünk meg, hogy ezáltal valami más létezőt tegyünk láthatóvá. Ez az elgondolás mindkét oldalon hamis. A jelentés idealitása magában a szóban rejlik. A szó mindig már eleve jelentés. Ez azonban nem jelenti másfelől azt, hogy a szó a létező minden tapasztalatát megelőzné, s csak külsőlegesen csatlakozna a már megszerzett tapasztalathoz úgy, hogy aláveti magát neki. Nem úgy áll a dolog, hogy a tapasztalat először független a szótól, s aztán a megnevezés reflexió tárgyává teszi, például úgy, hogy aláfoglaljuk a szó általánosságának. Ellenkezőleg: magához a tapasztalathoz tartozik, hogy keresi és megtalálja a szavakat, melyek kifejezik. A helyes szót keressük, tehát azt a szót, amely valóban a dologhoz tartozik, úgyhogy maga a dolog jut benne szóhoz. Ha kitartunk is amellett, hogy ebből nem következik semmiféle egyszerű leképezésvizony, a szó annyiban mégis magához a dologhoz tartozik, hogy nem jelként rendeljük hozzá utólag.” *Uo.*, 291.

<sup>32</sup> SAUSSURE, *I. m.*, 101.

<sup>33</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 306.

### *A filológiai kérdés távlatváltozása*

A mediális megkülönböztetésnek ez a – ítéljünk bárhogy felőle, de a maga módján konzekvens – materializációja szükségszerűen új diszkurzív premisszákkal szembesítette magát a filológia kérdését is. Úgy értve: nemcsak a filológia mibenlétének, identitásának problémáját, hanem magát a filológiai kérdést is, annak kijátszhatatlan összefüggésében, hogy „tárgyaiban a [...] gondolkodásnak mindig önmaga is tárgya. Tárgyai változékonyságában [ugyanis] önmaga változékonyságát reflektálja.”<sup>34</sup> Az irodalomtudomány születésekor a szövegtudományi filológia a hermeneutikai kérdezés távlatában formálódott alapkutatási ágazattá. A filológiát Hegel a tizes években ugyan még ama „első propedeutikus tudomány”<sup>35</sup> gyanánt emlegette, amely mindenekelőtt a(z írott) szó világában való elmélyült és kritikus jártassághoz, illetve a régiség és a klasszikusok helyes (történeti) megértésének erudíciójához<sup>36</sup> segít hozzá. E szerepében voltaképpen tehát nem egyéb, mint a bölcséleti és a pozitív (azaz: a szak)tudományokba való szakszerű belépés előkészítője. Maga a filológiai praxis azonban – elsősorban a Schleiermacher- és Boeckh-féle hermeneutikai impulzusok artikulációja nyomán – a század második felére már legalább három, egymástól mind nehezebben elhatárolható szakterületi tevékenységformát foglalt magában. Ez a – természetesen még divinatorikus – hermeneutikai ösztönzésű fejlemény ugyanis, miközben diszciplinárisan bővítette a filológiai munka területeit, egyszersmind meg is nehezítette azt a tiszta megkülönböztetést, amelyet a századelő Friedrich A. Wolf-féle klasszika-filológiai hagyománya szigorúan megkövetelt a múlt dokumentumaiként értett szövegek olvashatóvá tételének (nem-hermeneutikai kifejezéssel: „megfejtésének”) technikái, illetve a mindig megértést végrehajtó értelmezések előállításának eljárásai között. Abban természetesen szintén tetemes része volt a hermeneutikai technikák jellegzetes mediális semlegességének, hogy a század utolsó harmadára a textológia, az edíciótudomány és az irodalomtörténet(i) értelmezés) együtt képezték azt a nem tiszta tagolású mezőnyt, amelyre vonatkoztatva lényegesen kiterjedtebbé vált a filológiai kérdezés, és a kiszélesedett mozgásterre szert tett filológia mind több joggal tarthatott igényt a modern irodalomtudomány szülőanyja névre. A „nemzeti” (de tulajdonképpen nyelvi felosztású) filológiák kibontakozásával a – régi propedeutikus szerepéből kilépő – filológiai tudomány nagyjából a századfordulóra vált olyan nagy tekintélyű

<sup>34</sup> Tilman BORSCHÉ, *Was etwas ist? Fragen nach der Bedeutung bei Platon, Augustin, Nikolaus von Kues und Nietzsche*, Fink, München, 1992<sup>2</sup>, 21.

<sup>35</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808–1817*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 423. (*Werke*, 4.)

<sup>36</sup> Lásd Uo., 417.



diszciplínává, amely a szerzőség produkcióra vonatkoztatott koncepcióját autorizálva ekkor már szilárdan támaszkodhatott a 19. századi természettudomány intézményesült objektivitáshitére és az abban megalapozott adatfilológiai pozitivizmus „ténybiztonságára”.

A szövegtudományként értett filológiának eközben – akár elismerte, akár vitatta is ezt – mindvégig az biztosította a konzisztenciáját, hogy a történeti szövegeken végzett tevékenysége (a filológia-kritikai munka klasszikus triviuma szerint: az „*Alter, Echtheit und Authentie der schriftlichen Werke*”<sup>37</sup> feltáró megállapítása) olyan „láthatatlan” hermeneutikai ellenőrzés alatt állt, amely elképzelhetetlen lett volna az Ast–Wolf-féle filológiában. Tudniillik míg ott a hermeneutika csupán a homályos/kritikus szöveghelyek értelmének tisztázásában működik közre, s ennyiben mindössze egyik segédeszköze a diszciplináris filológiai munkának,<sup>38</sup> itt hallgatólagosan már nélkülözhetetlennek bizonyul annak megválasztásában, „miből is jön az egész megsejtése, amely nélkül lehetetlen az egyes tökéletes értése”.<sup>39</sup> Amit tehát Schleiermacher nevezetes maximája hangsúlyoz, nem egyéb, mint a felvilágosodás alfabetizációs adatfilológiai<sup>40</sup> örökségének átfordítása az értelemegész igényétől vezetett romantikus hermeneutika értésmódjába: „Mármost ami [filológiai] kritikánknak a hermeneutikához való viszonyát illeti: így talán belátható, hogy a kritikai tevékenység tartós kísérője a hermeneutikainak, mégpedig úgy, hogy azt kell mondanunk: egészében a hermeneutikai jár elöl, és a kritikai majd csak azokkal a nehézségekkel veszi kezdetét, melyektől akadályozva érzi magát a hermeneutikai.”<sup>41</sup>

A Schleiermacher-féle trivium természetesen csak alaki rokonságban áll a nemzeti irodalmi múlt szisztematikus felkutatásán keresztül intézményesülő germanisztika szövegkritikai és edíciófilológiai modelljével. A jól ismert és szintén háromelemű Lachmann-módszer (*recensio – emendatio – iudicium*) ugyanis a temporális sorrendiség kényszere alatt áll. Mivel a (feltételezett) összöveg felé vezető rekonstrukciós lépéseket a *textus receptus* elvének teljes kizárásával hajtotta végre, a legkorábbi bizonyítottan lehetséges szövegváltozat autorizálásában az analitikus elv erőteljesen korlátozta a schleiermacheri szempontok összjátékának azt a kölcsönösségét, amely *divinatorikus* úton valószínűsítette a homályos részletek/szöveghelyek jelentéseit. A Wolf-féle „belső szövegkritika” elveit érvénye-

<sup>37</sup> „Az írásos művek kora, valódisága és [ma azt mondanánk: *szövegszerű* – K. Sz. E.] pontossága”. Friedrich SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993<sup>5</sup>, 348.

<sup>38</sup> Vö. *Uo.*, 311.

<sup>39</sup> *Uo.*, 332.

<sup>40</sup> Hegel szavával: a szókritikai és mérhetőségi tudományosság (*wortkritische und metrische Gelehrsamkeit*), HEGEL, *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, 417.

<sup>41</sup> *Uo.*, 353.

sító Lachmann-módszer így – többek között például a *Nibelung-ének* vagy Walter von der Vogelweide máig mérvadó tudományos kiadásával – sajátos kétarcúság jegyében: a származtatás és adatolás legmerevebb, mechanikus-felvilágosult technikáival<sup>42</sup> alapozta meg a filológiának a létező eredet autoritásába vetett *romantikus* hitét.

Munkájának applikatív karaktere felől nézve a szövegfilológia klasszikus kérdése azonban – jó példa erre a talán legnagyobb hatású Scherer-iskola munkássága – a pozitivizmus korában sem válik el olyan határozottan a hermeneutikai érthetőség kalkulálhatatlan kérdésétől, amint azt a pozitivizmus ellenfelei vélemezik. A húszas években Thienemann már nálunk is méltatja például Roethének azt a fölismerését, hogy az adott korszakok – ma így mondanánk – irodalmi diszkurzusának meghamisításával fenyeget minden olyan szövegrekonstrukciós kísérlet, amely az eredet kölcsönözte konzisztencia autoritásának *időtlenített* premisszáival közeledik a múlt szövegeihez. A *helyes szöveg* tudatos rekonstrukciójának igénye például mindig olyan „modern irodalmi individualizmust” követ s vetít vissza a múltba, amelynek nincs tudomása a szellemi tulajdonlástól eltérő szerző–mű viszonyról. Az „eredet” tiszta hozzáférhetetlenségének tudatában lévő filológia akkor marad hű a történelem irodalmi valóságához, ha „az igazságot, nem a valóságot keresi”.<sup>43</sup> Roethének ez az álláspontja már tudatos fellépés az eredet dehistorizálása, s vele a történelem fölé helyezett filológiai tekintet időtlensége ellen. Annak határozott fölismeréséről tanúskodik, hogy egyetlen eredet sem képes felülmúlni „saját” hatástörténetét, legyen az mégoly hűtlen is az originálhoz: „egy szövegnek minden írásos lejegyzését [...] elvileg egyenrangú kommunikatív cselekvésnek kell tekinteni”.<sup>44</sup> (Ezért kell minden rekonstrukciónak vagy korrektív „visszatisztításnak” komolyan számolnia a „nem-autentikus” szövegváltozatok hatástörténetének kiiktathatatlanságával, sőt, az – esetleg csak nyomokban fennmaradt – originál elvi „visszatisztíthatatlanságával”.)

Mindazonáltal: még ha Lachmann a német középkor irodalmának kutatójaként érte is el emlékezetes eredményeit, filológiája ugyanannak az ókortudományi és bibliakritikai szövegkritikának az alapzatán áll, amelyből Schleiermacher eltérő elvei is – természetesen a kérdezőhorizont megváltoztatásával – keletkeztek. A szövegtudomány alakulástörténetének korszakküszöbe ezért annyiban folytonosan tudtul adja saját – konkrét dátumhoz nehezen köthető – meglétét,

<sup>42</sup> Vö. Sebastiano TIMPANARO, *Die Entstehung der Lachmannschen Methode*, Buske, Hamburg, 1971<sup>2</sup>, 13–15.

<sup>43</sup> Lásd THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931, 96–98.

<sup>44</sup> Karl STACKMANN, *Autor – Überlieferung – Editor = Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie*, szerk. Eckart C. LUTZ, Universitätsverlag, Freiburg (Schweiz), 1998, 29.

hogy a filológia kérdését termékenyen mind kevésbé lehetett többé fölvetni annak a tapasztalatnak a híján, amely már Schleiermachernél a hermeneutikai kör képzetében<sup>45</sup> öltött alakot. Mert arra, hogy mi lehet egy-egy problematikus szöveg hely „jelentése”, jelentés-szándéka, grammatikai-szintaktikai funkciója, lehetetlen volt – legalábbis a tudományos hitelesség kockáztatása nélkül – annak kölcsönös értelmezése nélkül válaszolni, hogy hogyan férhető hozzá *egyáltalán* az írás, az írásos mű egészének közlési igénye.

Az írásos mű egészének közlési igényével természetesen addig is számolt a szövegek tudománya. Ami itt a tényleges fordulatot hozta, az az addig is ismert többszörös szövegértelmezés vagy többjelentésűség létmódjának másfajta megtagasztalása és státusának új megvilágítása. A történeti episztémé kibontakozásával ugyanis maga az értelemegész és a kérdéses szöveghelyek viszonya s vele a filológiai kérdésre adható végleges válasz került ki e viszony elvi kalkulálhatóságának horizontjából. Annak a filológiai módszernek az elégtelenségét tanúsítva, amely az eredetből levezetett tényszerű bizonyítékok erejével szavatolta a források, adatok és dokumentumok hibátlan elrendezését. Ez a fejlemény a 19. század második felében értelemszerűen még nem a szöveg identitását bizonytalanította el, hanem a történeti szöveghez kötődő értelem vagy jelentés(ek) önazonosságát. A múltbeli szöveg alteritása és a jelenbeli megértés közti feszültségek feloldhatósága innen fogva azért került ki az alátámasztható magyarázatok pusztán módszertani helyességének követelménye alól, mert a jelentésképződés szerkezetében mind nagyobb nyomatékkal mutatkozott annak tapasztalata, hogy a filológiai alteritás hozzáférhetősége nem a módszertan médiumának függvénye. Döntő részben inkább olyan közvetítettség uralja, amelynek *történeti a létmódja*. Ami azt jelentette, hogy az egykori és jelenbeli megértés közti különbségeket csak annak a távolságot el nem tűntető hermeneutikai hídnak a megépítésével lehetett (nem eltüntetni, hanem) feldolgozni, amely láthatóvá tette a kétféle megértésmód premisszái közti *történeti* különbségeket.

Voltaképpen tehát a történeti megértésnek ez a *módszertanilag* föl nem oldható feszültsége tette másképp magyarázhatóvá az addigi filológiában sem ismeretlen többjelentésűséget. Amikor ugyanis – elsősorban a pietista hermeneutika nyomán – lehetővé vált, hogy „az applikációt vezérlő érdekekben tárjuk föl a megértés történetileg változó premisszáit”,<sup>46</sup> nem volt semmi meglepő abban, hogy a többjelentésűség „feloldhatatlan” rejtélye miért éppen az értelmezés-történet médiumán keresztül lesz az applikációk változékonyságának kérdésévé. Kétségkívül igaz, hogy az applikatív megértés bevezetésével a hermeneutikai

<sup>45</sup> Lásd SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 97.

<sup>46</sup> Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984<sup>4</sup>, 372–373.

kérdés részint az irodalmon kívülre vezette a jelentésképződés megszilárdíthatatlanságának problémáját (mert nem-irodalmi „érdekek” is érvényesülhetnek az irodalmi szövegértelmezésben). Ugyanakkor csak ez az ambivalens mozzanat tette igazán érzékelhetővé annak paradoxonát, hogy miközben a logikai rejtvényfejtés betűhív filológiája az önkényes beavatkozásoktól megtisztított hagyomány (igaz formájának) fenntartásán munkálkodik, a „szövegek egzegetikus megrögzítése”<sup>47</sup> miatt maga korlátozza, sőt tartóztatja föl a mindig csak továbbadásban eleven hagyomány mozgását. Nem véletlen, hogy a szöveggondozás gyakorlatában például csak innen fogva számolhatunk annak dilemmáival, hogy vajon – s ennek máig számos jelét látjuk a szaktudományban – a textológia az egyedül autentikus szöveg hagyományozásának ortopraxisára<sup>48</sup> berendezkedve a maga diszciplináris különállásán munkálkodik-e, vagy pedig kiszolgáltatja saját területeit a „jelentésgondozás” hermeneutikájának. Ez utóbbi esetben ugyanis nem korlátozódhat a pusztá „szakfilológiai” kommentálásnak arra a jelentések iránt semleges gyakorlatára, amely kizárhatná a gondozott szövegre visszaható értelmezések szükségszerű applikálhatóságát, s elháríthatná az értelmező irodalomtudományi ágazatokban való feloldódás veszélyét. Márpedig ez a veszély azért száműzhetetlen, mert a helyes („autentikus”) változat előállítása során még a legegyszerűbb grammatikai kapcsolatok olvashatóvá tételének emendációs lépései sem hajthatók végre annak a kérdésnek a felfüggesztésével, hogy mit is mond/hat („egyáltalán” vagy „valójában”) az illető szöveg. Mindazonáltal, a filológiában megjelenő hermeneutikai szövegtapasztalat, ha meg nem is rendíthette az adatfilológiában megalapozott szöveggondozás stabilizáló hagyományfelfogását, már a pozitivizmus korában jelentős támogatást nyújtott annak a filológiának, amely a textus receptus elve mentén az értelmezéstörténetet fölhasználva próbált kikeveredni a múltbeli szövegek olvashatóvá tételének Ast–Wolf-féle apóriáiból.

### *A materiális fordulat: a filológia szöveg és írás között*

A romantikus hermeneutika, amely az írásos mű közlési igényének divinatorikus hozzáférhetőségéből (*Almdung*) indult ki, elsősorban azzal támogatta a pozitivizmus lassan kibontakozó revízióját, hogy nem tartotta előírhatónak a megértés

<sup>47</sup> Klaus BRUHN, *Das Kanonproblem bei den Jainas = Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation*, II., szerk. Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, Fink, München, 1987, 108.

<sup>48</sup> E szó szerinti hűségű hagyományozásról lásd: Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, *Kanon und Zensur = Uo.*, 12.

szabályainak alkalmazását.<sup>49</sup> Ez a kritikai impulzus a 20. század első évtizedeire már sikerrel ellensúlyozta az „autentikus” szerzői és termelésfilológia intézményesült fölényét. Éspedig egy olyan kommunikációs modell segítségével, amelyben konstitutív tényezővé lépett elő a szerzői szándék felderíthetetlenségének tapasztalata. Az addig mindössze az üzenet továbbítójaként felfogott írásműre így döntően a pozitivistá módszerhit kudarca nyomán nyíltathott olyan látószög, amelyben először mutatkozott meg az írásmű mediális kettősségének különös jelentősége. Az írásmű ugyanis csak olyan kommunikációs modellben jelenhetett meg egyszerre a materiális „fakticitás”, illetve az immateriális jelentésképződés tényezőjeként, amelyben helyreáll az irodalmi alapviszony egyensúlya. Produkció és recepció kereszteződési pontjába kerülve, kettejük találkozásának a szöveg olyan virtuális „színhelyévé” lépett elő, ahol maga ez a kommunikatív kölcsönösség tette láthatóvá a műalkotás identitásának megszilárdíthatatlanságát. Az irodalmi szöveg itt ugyanis, bár létét mindig valamely közlési szándéknak köszönheti, a kétirányú kommunikációs modellben már nem saját eredetének materiális lenyomataként vagy a szerzői intenciók végrehajtójaként viselkedik, hanem olyan kultúrtechnikai médiumként, amely maga rendelkezik önálló esztétikai jelentéspotenciállal.

Erre a szuverenítésra pedig azért tehetett szert, mert a két(fajta) közlési igény tiszta módszertani elválaszthatatlansága miatt a szöveg – úgyszólván kényszerűen – a maga *képződményi* intencionáltságába vonta saját *produkciós* eredetét.<sup>50</sup> És igaz ugyan, hogy az olvasás ezért az alkotottság olyan materiális médiumával szembesül, amely a – szerzői szándékot mindig felülíró – keletkezés egyedi konfigurációját rögzíti, de a befogadásnak a szövegen végzett munkája éppen azért nem hasonlít valamely tárgyon végzett barkácsoláshoz, mert a szöveg maga (mint a konfiguratív keletkezés matériája) „mindössze” médiuma saját jelentésképző szándékainak. Bár a műalkotásban rejlő összes lehetőségnek a szöveg matériája szab határokat, a műalkotás maga mégsem azonos saját szövegével. Az irodalmi

<sup>49</sup> SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 81.

<sup>50</sup> Egy, a filológiai kérdés szempontjából gyakori félreértést elkerülendő, emlékeztetnünk kell itt arra, hogy az eredet – mely Heidegger értelmében mindig a lényeg (*Wesen* – nem mint időtlen esszencia [quidditas], hanem mint temporális meglét: a tartózkodás, jelen- és távollét váltakozása: existentia, lásd Martin HEIDEGGER, *Einführung in die Metaphysik*, Niemeyer, Tübingen, 1987<sup>5</sup>, 55.) származása – ezzel távolról sem semmisül meg. Tiszta hozzáférhetlensége ellenére is fölszámolhatatlan vonatkozáspont marad, mert éppen azzal, hogy lehetővé teszi a keletkezést, bizonyul *eredet*-nek, önmagát felülmúlni képes instanciának: „az eredet az eredni-hagyásban haladja meg önmagát”, Martin HEIDEGGER, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1971<sup>4</sup>, 146. Így tekintve az eredet olyan lényeg létesítőjeként értelmezhető, amelyen keresztül időbeli (át)alakulás(ok)ként maga bontakoztatja ki – „esszenciálisan” nem-identikus – önmagát, éspedig a hozzá való identikus visszatérés bármely lehetőségének („ismételhetőség”) kizárásával.

kommunikáció kiegyensúlyozott modelljében a szöveg megtartja ugyan a maga anyagszerű identitását, művé azonban csak a recepcióval való találkozás eseményében válik. Bármely szöveg ugyanis csak a megszólított és kérdező olvasással történő párbeszédében lesz „tevékeny”, s kizárólag annak élő kölcsönösségében viselkedik/bizonyul olyan médiumnak, amely módosulni, változni képes jelentésképző potenciálként *közvetíti* (s épp a dialogikus modell miatt: nem egyszerűen továbbítja) saját közlési igényét. Úgy is fogalmazhatnánk, a dialogikus szerkezetű jelentésképződésben a szövegnek annyiban végül mégiscsak felnyílik a zárt identitása, amennyiben a recepció aktivitása olyan történés materiális részesültjeként hozza őt mozgásba, amely a megértés tulajdonképpen szubjektumaként kerekedik kettejük fölé. Az irodalmi olvasás e különös eseménye nem-uralható történés gyanánt azért teremti is tehát azt a viszonyt, amely őt magát működteti, mert a szöveg e kettős viselkedésén keresztül materiális *nyelv*ként is képes „szóra bírni” annak fakticitását.

Az így szituált – vagyis már nem pusztá tárgyként vallatóra fogott – szövegiség értelemszerűen másként lép működésbe, mint a pozitivizmus vagy a strukturalizmusok kérdező horizontjában. A szöveg viselkedésében – jól dokumentálja a folyamatot a róla való gondolkodás utóbbi évtizedeinek története – egyre elmélyülni látszik annak ambivalenciája, hogy minél inkább saját *mediális* instanciái alá vonja a hozzá kötődő jelentéspotenciál hozzáférhetőségét, annál jobban útjában is áll saját identikus megragadhatóságának. E folyamat irodalomtudományi dokumentálhatósága lényegében már ma is csak olyan szerteágazó feltételrendszer mentén lehetséges, hogy retrospektív értelmezésének bármely kísérlete az esetlegesség, a részlegesség, sőt az egyoldalúság vádjával illethető. Annyi azonban konszenzusérvénnyel látszik kirajzolódni, hogy az irodalomtudomány kommunikációs modelljének egyensúlya a húszas–harmincas években meginduló *linguistic turn* hatására, nagyjából a 20. század hetvenes éveire szilárdul meg. (Legalábbis abban az értelemben, hogy filológiai–szaktudományi applikációi ekkorra érték el a történeti irodalomértelmezés szélesebb gyakorlatát.)<sup>51</sup> Ha az irodalomtudomány utóbbi két évtizedét itt ideiglenesen elvlasztjuk a mediális kultúratudományok mind következetesebben kultúrtechnikákra és a lejegyzőrendszerek digitális–matematikai technológiáira korlátozódó diszkurzusát, jól látható, hogy a betű és az írás fölértékelődése nem külső, mediálarcheológiai ösztönzésre következett be a filológiai tudományokban. Inkább arról van szó, hogy az immár önmaga médiumaként (is) működő szövegiség hozzáférhe-

<sup>51</sup> A legkorábbi példákat – Gaetan Picon, Arthur Nisin és Robert Guiette bizonyos munkáit említve – Jauß az ötvenes–hatvanas évek fordulójára teszi. Vö. Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979<sup>o</sup>, 170–173.

tőségének új tapasztalata hozott a felszínre olyan irodalomtudományi és filológiai dilemmákat, amelyek a filozófiától a mediológiaig élő kérdéseivé váltak a nem-hermeneutikai jelenség megértésének.

Innen és utólag tekintve Schleiermacher nem véletlenül kérdőjelezte meg az Ast-féle triviumban annak idején „a betű hermeneutikáját”.<sup>52</sup> És bár a mediális fordulat radikalizálódási szakaszán az irodalomtudományi strukturalizmus számos reményét élesztette újra annak vélelmezése, hogy az átszellemíthetetlen anyag, „az egyszerű betű [...] az a szikla, amely bukással fenyeget minden hermeneutikát”,<sup>53</sup> a kommunikáció materialitásának kérdése nem tudta felszámolni a maga nyelvhermeneutikai instanciáit. A betűben megtestesülő prezenciaaspektusnak, a tartós jelenlétnek az a többlete ugyanis, amely az elhangzó és időben elhaló hanghoz képest alkalmasabbá tenné őt az érzékileg közvetlenül észlelhető rendszerek képviselőtére, nem vezetett oda, hogy elemi módon benne (vagy a szánjegyben) volna megalapozható a tiszta mediális megkülönböztetések művelete. Legalábbis nem olyan átfogó érvényű eljárás gyanánt, amely materializálhatná a szellem- vagy kultúratudományok diszkurzusát. De a „fiziológiára és híradástechnikára redukált ember”<sup>54</sup> technologizálása során újra mozgósított észlelésfiziológiai materializmus sem helyezte hatályon kívül annak tapasztalatát, hogy a kéz minden műve a gondolkodáson nyugszik,<sup>55</sup> mely gondolkodás „hallva néz és nézve hall”.<sup>56</sup>

És bár a materiális optimizmus egyik hangzatos tétele szerint „egy évszázad elég volt ahhoz, hogy az írás ősrégi tárolási monopóliumát a kapcsolási körök teljhatalma alá helyezze”,<sup>57</sup> a kommunikáció materialitásának kérdését nem a betű és a számok mediálarcheológiai újrafelfedezése hozta előtérbe. A filológiában is jelentkező következményei háttérben félreérthetetlenül a dekonstrukció, mindenekelőtt pedig Derrida korszakos munkájának, a *Grammatológiának* a máig gyűrűző hatása munkált. A szupplementumból eredetté előlépő írás (és nem a betű!) itt tesz szert először olyan jelentőségre, amilyenlélényegében Rousseau kiindulópontként vett munkájában (*Essai sur l'origine des langues*) sem rendelkezett. Az írás a *Grammatológia* hatására nem pusztán a nyelvkeletkezési elméletek iránt a hetvenes években megújult érdeklődésnek, hanem a szöveget övező diszkurzusnak is a középpontjába került. Elsősorban azért, mert a filológiában ekkor már megjelent a szövegiség nem-hermeneutikai értelmezésének igénye.

<sup>52</sup> SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 343–344.

<sup>53</sup> Friedrich A. KITTler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1995<sup>3</sup>, 39.

<sup>54</sup> Friedrich KITTler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 29.

<sup>55</sup> Lásd a 24. sz. jegyzetet!

<sup>56</sup> HEIDEGGER, *Der Satz vom Grund*, 89.

<sup>57</sup> Vö. KITTler, *Grammophon – Film – Typewriter*, 33.

Ennek az igénynek a felerősödéséhez nemcsak az irodalom kommunikációs modelljének egyensúlyba kerüléséhez volt már szükség, hanem az e kommunikációs modell immateriális működésébe vetett bizalom megrendülésére is. A nyelv látható formájaként kezelt írás, illetve a kommunikáció tranzitorikus helyeként számon tartott szöveg dilemmái ugyanis annak függvényében váltak mindinkább a mediális materialitás kérdésévé, minél sebezhetőbbé váltak azok a filológiai technikák, amelyek a betöltetlen, korrumpált vagy „megfejtethetlen” szöveghelyek ellentmondásainak feloldására szolgáltak. Közülük természetesen nemcsak azok, amelyek egy-egy hagyomány adta olvasat kétségessé válása miatt – úgyszólván a hagyomány mögé kérdezve – „eredeti” értelemintenciókat próbáltak felkutatni és rekonstruálni. Akart és akaratlan félreértések illették azokat a hermeneutikai technikákat is, amelyek az írás médiumán keresztül önmagától elidegenedő értelem dialogikus megszólaltatásával voltaképpen az írásnak a nyelvbe való visszatérését segítették elő. Ezek a technikák ugyanis azért irányultak a megszólaltathatóságra, mert a hagyományt, vagyis azt, amit a szöveg tovább ad és ily módon *ránk hagy*, nem a régmúlt szövegeinek materialitása hordozza<sup>58</sup> és teszi „jelenvalóvá”, hanem közlési igényének *nyelvi* közvetítésű megértése.

A szövegek megértésben meglevenedő szándékpotenciálját a mediális materializmus elméleti rendre – és a maguk módszerhite felől jó okkal – úgy próbálták meg diszkreditálni, mint amit valamely kizárólagos érvényt célzó értelemegész rendhatalmi autoritásoként szilárdít meg a hermeneutikai applikáció. Mintha nem éppen a hermeneutika tette volna megértéseméleti premisszává annak tapasztalatát, hogy minden jelentésképződés lezárhatatlan folyamat, s hogy „a szövegek nem azt kívánják, hogy a szerző szubjektivitásának az életkifejezéseként fogják fel őket”.<sup>59</sup> Egy új, nem-hermeneutikai filológia eszméje most maga is a mediális különбözés tapasztalatából meríti reményeit. (Beszélt) nyelv és írás összeegyeztethetlenségéből arra következtet, hogy az írás – akár többre, akár kevesebbre képes a szóbeliségnél – azért sem lehet „megszövegezett” üzenet, mert az írásos/nyomtatott szöveg az optika médiumában, vagyis a látás tapasztalataként „mutatja meg”, tehát úgyszólván *materializálja* közlés és jelentés össze nem tartozását. A közlés eredeti életösszefüggésétől végleg elszakadt (és oda visszahelyezhetetlen) szöveget ez a filológia nem annyira megszólaltatni akarja, mint inkább a maga epigrafikus viselkedése szerint olvasni. Olyan feliratszerű monumentumként kezeli a szöveget, amely az írás materialitásában őriz fontos

<sup>58</sup> Már csak azért sem, mert az írás a mediális materialitás differencia-elméleti szerint sem a nyelvi hangokat, hanem csak a köztük lévő, írásjelbeli különbségeket jegyzi le. Lásd erről Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 254–256.

<sup>59</sup> GADAMER, *Igazság és módszer*, 277.



információkat. Tárolva akár olyanokat is, amelyekről saját közlési szándékának sincs tudomása.

Rousseau-ra rendkívüli invencióval támaszkodva Derrida úgy gondolta újra az írás nyelvhez és beszédhez való viszonyát, hogy keletkezését elválasztotta a közvetlen érzelmnyilvánítások fázisa utáni, a fonetikailag már artikulált közlés igényéből keletkező, hangzó nyelvtől. Minthogy az írás – a zoografémák mimetikus rendje szerint – nem hangok, hanem tárgyak piktográfiai lejegyzésével vehette kezdetét,<sup>60</sup> a nyelvhasználatban ugyan az elhangzottként távollévő szó szupplementumának szerepét játssza, lényegében mégsem tekinthető a beszélt nyelv látható formájának. Mert már az eredetre nézve is valószínűsíthető, hogy a hangok kommunikatív artikulációjára ráutalt beszéd – mint hangoztatottként működőképes nyelv – csak azoknak a megkülönböztetéseknek a birtokában szó-lalhatott meg egyáltalán, amelyek az írás szemantikai rendszerét a *hangoztathatatlan* mássalhangzókon keresztül működtetik. (Mivel a hangzásnak, vagyis a vokálisoknak lényegében elhanyagolható a szemantikai szerepe, ezt némi egyszerűsítéssel úgy is mondhatnánk, az érthető beszéd voltaképp az írás elvén működik.) „Az emberi hangok épp azáltal különböznek a nyelvi hangoktól – írja Derrida –, ami által az írás lehetővé válik, vagyis a mássalhangzók és az artikuláció révén. Ezek csak önmagukat helyettesítik. Az artikuláció, amely a hangsúlyt pótolja, a nyelvek eredete. Az az elváltozás, amelyet az írás végbevitt, eredeti kívüllét. Ez maga a beszélt nyelv eredete.”<sup>61</sup>

A nyelvtől így (keletkezésében is) függetlenített írás olyan diszkurzív koordinátákra tett szert, ahol az identitásában ekkorra már alaposan megingatott szöveg materiális médiumaként nyithatott látószöveget a filológia tulajdonképpeni tárgyára. Éspedig megint csak a közvetlen jelenlét és a direkt érzéki megtapasztalhatóság aspektusain keresztül. Napjaink mediáldiszkurzusában „az írás [...] olyan sui generis médiumnak számít, amely szisztematikusan nem függ sem a nyelvtől, sem valamely más szemiotikai rendtől; s amely inkább arra alkalmas, hogy elvileg minden strukturált szférát jelenvalóvá tegyen”.<sup>62</sup> Azzal, hogy *eredeti szupplementum* mivoltában az írás a nyelv elé, kultúrtechnikaként pedig a szöveg *mögé/ala* került, az irodalmi szövegek materiális „hordozottságának” két irány-

<sup>60</sup> Amit egyébként másfelől nagyon is vitatnak a nyelv technikai értelmezésére irányuló történeti kutatások, mivel „még ha az alfabetikus linearizálás kezdettől fogva kapcsolatban állhatott is a számolás eljárásaival, amelyek bizonyosan lineáris jellegűek voltak, ez nem érvényes a figuratív szimbolizmus legrégebb formáira”. LEROI-GOURHAN, *Hand und Wort*, 244.

<sup>61</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, ford. Hans-Jörg RHEINBERGER – Hanns ZISCHLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996<sup>a</sup>, 539.

<sup>62</sup> Gernot GRUBE – Werner KOGGE, *Zur Einleitung. Was ist Schrift? = Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, szerk. Gernot GRUBE – Werner KOGGE – Sybille KRÄMER, Fink, München, 2005, 16.

ban is megnőtt a jelentősége. Egyfelől hármasszerű összefüggésszerré bővítette a textuális fakticitás és az immateriális jelentésképződés kapcsolatát: (technikai-materiális előállítottság – szövegtény – jelentéspotenciál), másfelől éppen a betűvel ellentétes irányba terelte a filológiai kérdés műveleteit. A hordozó matériába „beíródott” (technikai) (le)nyom(at)ok, inskripció-értékű vésetek nem pusztán szellemi és nem tisztán intencionált termékként tették megtapasztalhatóvá a szöveget. Értelemszerűen még nagyobb nyomatékot adva Luhmann vélekedésének, hogy írás gyanánt a szöveg „a kommunikációs tér megosztásának azon formájaként” is láthatóvá válik, amelyet „eredetileg nem kommunikációs célra találtak ki”.<sup>63</sup> A maga kultúrtechnikai materialitásába „visszahelyezett” szöveg pedig így új módon teszi lehetővé az írás/kéziratosság és a nyomtatás közti kapcsolat beépítését az irodalom történeti kommunikációs modelljébe. Az írás „tesztén” nem kommunikatív indítékkal történt beavatkozások következeképp olyan hermeneutikai réseket nyitottak a szövegben, amelyek arra is rávilágítottak, miért nem csupán egyetlen diszkurzus terméke az irodalmi műalkotás.

Az írásfilozófiai eredetű *literalistic turn* indukálta belátások nyomán a nyolcvanas évektől már mind kevésbé volt valószínűsíthető – s ennek különös jelentősége van az irodalmi mű „texturájának” státusa szempontjából –, hogy az (írás) jelek materialitása mindenfajta mediális fordítás nélkül oldódna föl a megértés eseményében. A betű – interpretációtól függetlenül – a tekintet mindenfajta előrekódoltságát hatástalanító (?) – anyagisága így lényegében az olvasást emelte az irodalmi kommunikáció meghatározó tényezőjévé. Azt persze nem könnyű eldönteni, hogy az interpretációs kontextusról lemondó olvasás, amely ilyen módon elsősorban a jelentés(ek) keletkezésének feltételeire, illetve az azokat alakító materiális effektusokra irányul, megbontotta-e a produkció, szöveg és befogadás egyensúlyát. A szövegeket megszólaltató *közvetítés* involvált hermeneutikai munkáját itt ugyanis olyan *megfigyelés* helyettesíti, amely nem tartozik ugyan hozzá ahhoz, amit megért,<sup>64</sup> de a befoglaltság hiányát azzal ellensúlyozza, hogy a jelentésképződés mediális (összekapcsoló és elválasztó) viselkedését a megkülönböztetések nyomain keresztül próbálja hozzáférhetővé tenni.<sup>65</sup> Ez az eljárás –

<sup>63</sup> Niklas LUHMANN, *Die Form der Schrift = Germanistik in der Mediengesellschaft*, szerk. Ludwig JÄGER – Bernd SWITALLA, Fink, München, 1994, 407.

<sup>64</sup> Gadamer szerint a megértés valamennyi módjában az a közös, hogy „a megértés sohasem egy adott »tárgyhoz« való szubjektív hozzáállás, hanem a hatástörténethez tartozik, s ez azt jelenti: a létéhez tartozik annak, amit megértünk”. GADAMER, *Igazság és módszer*, 13. A nyelv „mint a hagyományban mondottak megszólaltatása [ezért] képezi a voltaképpeni hermeneutikai történetet, mely egyszerre elsajátítás és értelmezés. Tehát itt lehet csak igazán azt mondani, hogy ez a történet nem a mi tevékenységünk a dologgal, hanem magának a dolognak a tevékenysége.” Uo., 321.

<sup>65</sup> Jellegzetes esete ennek az a biologista-pozitivisták eredetű, autopoiesisban megalapozott rendszerelmélet, amely a különbségtételek külső – más rendszerek felőli – megfigyelhetőségére kor-

a keletkező értelem hermeneutikai eseményéhez való odatartozással ellentétben – ezért inkább a különözés elve szerint „részesül” a jelentésképzésben: olyan történések néma nyomait látja beszédesnek, amelyek saját megszilárdulásuk eseményében láthatatlanná tették azt a másvalamire való vonatkozásukat, melynek révén saját egységükre szert tettek.

A szövegek „testén” esett nem kommunikatív beavatkozások és az írás materiális emlékezetének nyomai így a maguk „motiválatlanságában” vagy motiváltságuk felderíthetetlensége miatt kerültek vissza a nem-hermeneutikai kérdés új filológiájába. Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy a rájuk irányuló figyelem nem annyira az irodalmi szövegértelmezés kommunikációs modelljének egyensúlyát billentette meg, hanem inkább az oda való belépés feltételeit módosította. Ennek az úgyszólván *kívülről részesedő* megfigyelésnek a közreműködése ugyanis egyfajta irányított, sőt, *kereső* jellegű olvasással írhatja felül a jelentésképződés instrumentalizációjának hermeneutikai tilalmát. De a betű és az írás materiájához visszatérő filológia alighanem éppen ennek a hermeneutikai résnek a felnyitása révén létesíti saját praxisának legnagyobb paradoxonát is. Az elérhetetlenné tett megfigyelés külső közreműködése ugyanis csak diszkurzív behatolások nyomaiként képes láthatóvá tenni „az egyik és a másik helyének mozgását”,<sup>66</sup> s a nyomokat – amint azt főként az újhistorista vonzásban álló New Philology műveletei mutatják – megint csak a *szövegen túli* tér jelöltjeivel<sup>67</sup> hozza összefüggésbe.

Bizonyára nem véletlen, hogy az így felnyílt hermeneutikai résen nyomultak be az irodalmi szövegtérbe az alteritás olyan diszkurzusai is, amelyeknek kevésbé áttételes az (ideológia)kritikai instrumentalizálhatósága. „Miután a szellem évszázadokig leigázta a betűt – írja erről Aleida Assmann –, most aztán ennek a viszonynak a megfordítása rajzolódik ki. A betű iránti figyelem a szubjektíve elgondolt értelem más(ik)jának keresésével kapcsolódik össze, valami olyan

latozódva igyekszik kiküszöbölni a szellemtudományi jelenségben rejlő interperációs kockázatokat. „Kommunikáció csak akkor jön létre, ha ezt az utóbb említett különbséget [információ és közlési viselkedés különbségét – K. Sz. E.] megfigyeljük, feltételezzük, megértjük, és ebben alapozzuk meg a kapcsolódó magatartás megválasztását.” LUHMANN, *Soziale Systeme*, 196.

<sup>66</sup> Ami Derrida szerint „magához a jelölés mozgásához tartozik hozzá”, DERRIDA, *Grammatologie*, 123. Ennyiben tehát sokkal inkább „az eredendő kívülség megnyitója” (*Uo.*, 124.), mintsem terméke.

<sup>67</sup> „A középkori fölió több mester munkájának eredménye volt; költők, másolók, miniátorok, breviárium-készítők, szövegmagyarázók készítették –, akik kollektív társadalmi magatartásukat éppúgy rávetítették a pergamenre, mint a különböző mesterségek közti vetélkedéseiket. A kéziratfölió a *reprezentáció* különböző rendszereit tartalmazza...” Vagy: „[...] a kézirat térközei olyan hégzagokat tartalmaznak, amelyeken keresztül megpillanthatjuk a *tudatalattit*.” Stephen G. NICHOLS, *Filológia a kézirat kultúrában. Gondolatok a tudományágról*, ford. CRISTIAN Réka Mónika, Helikon 2000/4., 489., ill. 490. (Kiemelések tőlem.)

a keresésével, ami ennek mentén – ahogy mondani szokás – »beírta magát« a szövegbe: a diszkurzív erőszak valamint az a más/ik, amit a szerző elhallgatott és a társadalom elnyomott.”<sup>68</sup> És valóban, miközben a folyamat szinte leképezi a nem-hermeneutikai olvasás ezredfordulós felülkerekedését, a *linguistic* és a *literalist turn* története saját jellegétől legkevésbé idegen módon – jól látja Assmann – mégiscsak a hermeneutika metamorfózisain keresztül válik érthetővé. Mert bár talán igaz, hogy „a csak a (receptió)történeti árnyékaról fölismerhető hermeneutikai kolosszus”<sup>69</sup> szorításából *olvashatóvá* előlépett betűszerintiség új korszakküszöbét jelentheti a mű befogadásának, nem feledhető, hogy e két nagy fordulat egyikét kifejezetten a hermeneutika kezdeményezte, a másiknak pedig tetemesen részesült a véghezvitelében.

### *A szöveg nélküli „jelenlét” filológiája?*

Vélekedjünk bárhogy annak a szándéknak a filológiai termékenységéről, amely a „szellemi” tartományokban végrehajtott, transzcendáló olvasatok korlátozására irányult, az irodalom médiumának materiális értelmezése során kardinális jelentőségű összefüggéseket ismert föl az irodalmi szövegtapasztalat képződésének szerkezetében. Közülük is elsősorban a nyelv működésére vonatkozó fölismerések mutattak túl a maguk pusztá filológiai következményein. Itt ugyanis annak nyílt meg a vélt vagy valóságos lehetősége, hogy az értelmezés a tiszta esztétikai megkülönböztetés („szellemi”) műveletei helyett azon a mediális megkülönböztetésen alapuljon, amely közvetlenül a nyelv működésének természetéből adódik. Az így megkülönböztetett irodalmi materialitás – egy-egy konkrét szöveg-értelmezése esetén például – csak olyan interpretációs következtetéseket tenne lehetővé, amelyeknek közvetlenül a mű (írás)nyelvi-anyaga alátámasztható módon tartalmazza a vonatkozáspontjait. És noha maga az irodalom az, ami az írás médiuma miatt az összes művészeti ág közül a leginkább megnehezíti az esztétikai megkülönböztetés műveleteit (hisz lényegében minden [betű]írásban marad valami, ami összeköti az irodalommal), hermeneutikai értelmezésben ez a tulajdonsága vagy képessége még nem materializálja a mibenlétét. Sőt, ahogy Gadamer mondja, „az írás, és aminek része van benne, az irodalom, a szellem legidegenebben külsővé vált érthetősége. Semmi sem annyira tisztán a szellem lenyomata, de nincs is semmi annyira ráutalva a megértő szellemre, mint az

<sup>68</sup> Aleida ASSMANN, *Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik = Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, szerk. Aleida ASSMANN, Fischer, Frankfurt am Main, 1996, 17–18.

<sup>69</sup> *Uo.*, 13.

írás.”<sup>70</sup> A „szellem lenyomataként” értett matériában értelemszerűen a közlés szándéka a beszédes s kevésbé az annak szolgálatába állított nyelv működése.

A kommunikáció materialitásának elméletei közül azok, amelyek nem maradtak fogva az információ pusztá továbbításának modelljeiben, ezen a ponton kerültek leginkább szembe a szellemet megértő szellem hermeneutikai hagyományával. S itt megint csak nem a mediális materializmus vezette be azt a fordulatot, amelyet ma már oly szívesen tüntet föl sajátjának, hanem – a *Grammatológia* nyomán – a filológiai irodalomtudomány. Legalábbis ha filológiaiinak nevezhetjük – s talán némi joggal *eredendően* filológiaiinak nevezhetjük – azokat az irodalomelméleti irányokat, amelyek már a hetvenes évek óta az irodalmi olvasás technikáit szorgalmazták. A jelentésképződés „materiális” mozgását követő olvasás irodalomértelmező praxisa felől fogalmazódott meg itt a felismerés, hogy a jelentés keletkezésének mindenekelőtt a szöveg matériája a „színhely”. A lezárhatatlan – és a mindinkább kompromittált interpretáció kezén „megszilárduló” – jelentéspotenciált e felfogásban maga a szöveg termeli. E feltartóztathatatlan gépezetnek „a nyelv a hajtóanyaga, természetesen egy olyan nyelv, amely kezdetben nem a kölcsönös megértés eszközeként van elgondolva. E nyelv lényege az írásból, pontosabban: az írás mozgásából tárul föl. [...] Az írás válik a jelentés keletkezésének általános modelljévé. Mert ahogy a betűk differáló kombinációjában a (térbeli) távolság, a másik betűtől való különbség révén keletkezik jelentés, úgy a gondolkodásnak és a nyelvi hangok készletének is ilyen megkülönböztető artikulációra van szüksége.”<sup>71</sup>

E fenti beszédpozíció persze már a korábbi fejleményekre „rácsatlakozó” irodalmi diszkurzuselemzés nézetéből mutat vissza a jelentésképződésnek arra a gépezetszerű viselkedésére, amelyet a nyelv nem-beszédjellegű működése tart mozgásban. Jól megfigyelhető itt az is persze, hogy a diszkurzuselmélet ugyanazt a két alapelemet használja föl, amelyre – főleg Lacan és Derrida nyomvonalán – a mediális materializmus is támaszkodik: a nyelvet megelőző írás, illetve az írást lehetővé tevő megkülönböztetés nélkülözhetetlenségére a jelentésképződésben. A két elgondolás azonban csak annak tapasztalatában alapozható meg igazán, hogy létezik a nyelvnek olyan működésmódja, amely nem a kommunikáció szolgálatában áll,<sup>72</sup> sőt – s itt nyilvánvaló a nem-hermeneutikai irányok érintkezése – „szükségszerűsége vissza nem vezethető, önkényes létesítő erejé-

<sup>70</sup> GADAMER, *Igazság és módszer*, 125.

<sup>71</sup> Nikolaus WEGMANN, *Zurück zur Philologie? Diskurstheorie am Beispiel einer Geschichte der Empfindsamkeit* = *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*, szerk. Jürgen FOHRMANN – Harro MÜLLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 352.

<sup>72</sup> Vö. Luhmann hasonló megfogalmazásával: lásd a 63. sz. jegyzetet!

vel”<sup>73</sup> kifejezetten ellenáll a jelentéssztabilizációnak, s így áttöri a kölcsönös megértés megállapodásszerű struktúráit. Amiből az következik, hogy a nyelv kizárólag legsajátabb természetének elnyomása árán hajtható a kommunikáció igájába és csak így, önmagát nyelvként „elnémítva”, lényegétől elkülönülve tehető annak működképes eszközévé. Ilyenként paradox – de nagyon is belátható – módon csak az irodalmi írásban hozza szóba önmagát. Ott viszont olyan kényszerítő érvénnyel, hogy bár a megértés lehetőségeit tekintve nagyon is megosztja,<sup>74</sup> külön utakra azonban nem tereli az irodalmi aiszthészisz hermeneutikai és nem-hermeneutikai tapasztalatát.<sup>75</sup>

Nem nehéz tehát magyarázatot adni arra, hogy a nyelv ilyen viselkedése, s különösen az irodalomban korlátozhatatlan mozgása láttán utóbb miért is értékelődött föl új összefüggésben a kommentár műfaja. A materiális „előtér” és az anyagtalan „háttér” szemantikáját megszilárdító értelmezés autoritásának ideológiai marginalizálása éppúgy tünete ennek a felértékelődésnek, mint annak kísérlete, hogy az interpretációnak a jelentésképződésben való aktív részesülését materiálisan – azaz a mű szövegét saját intertextusában feloldó kommentárok műveletein keresztül – is láthatóvá tegyék. A kommentárnak ez a laterális<sup>76</sup> diszkurzusa a mai filológiában persze még távolról sem a jelenlét termelésének vagy az irodalmi írás nem-kommunikatív működésének tapasztalatából táplálkozik. Különösen nem olyankor, amikor a kommentárok végeláthatatlan életképességét és műfaji lezárhatatlanságát szögezi szembe az értelmezés elvi berekeszthezőségével. A kiadásokat kísérő kommentároknak – még a késő pozitivistá filológiában is gyakran fölpanaszolt – sokasodása mögött ugyanis ma még távolról sem a teljes szöveg elvi megragadhatatlanságának belátása munkál. De még az sem állítható teljes bizonyossággal, hogy az „autentikus” szöveg elő- és helyreállításán munkálkodó filológia mindig tudatában volna annak, hogy a jelentésgondozás ellenében működtetett szöveggondozás hogyan ássa alá magának a tárgynak (az „autentikus” szövegnek) a megrögzíthetőségét.

<sup>73</sup> Paul de MAN, *Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 170.

<sup>74</sup> „Miközben a szöveg jótáll saját szükségszerűen »retorikai« karakteréért, tétélezi félreérthetőségének szükségyszerűségét is.” *Uo.*, 220.

<sup>75</sup> Nagyon jellemző, hogy e tapasztalat érzéklet-jellegét részben maga Gadamer is materiális prezenciaként írja le, de azt mesterien temporalizálva a legtöbb mediális leírásnál meggyőzőbben ragadja meg s artikuláltabban mutatja be a működését: „Mert míg a megértésteli olvasásban megvalósul megértés és olvasás egysége, és közben teljesen maga mögött hagyja a nyelvi megjelenést, addig az irodalmi szövegnél mindig együtt szól vele valami, ami változó értelem- és hangzásvonatkozásokat tesz jelenlevővé (*präsent*). Az ilyen jelenlétet (*Präsenz*) annak a mozgásba hozottságnak („megindultságnak”) az időszerkezete tölti ki, amelyet elidőzésnek nevezünk és amelybe az értelmezés minden köztes beszédének bele kell bocsátkoznia.” Hans-Georg GADAMER: *Gesammelte Werke*, II., J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993, 359.

<sup>76</sup> Lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Die Macht der Philologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 73.

Mindazonáltal, a dekonstrukciós irányok úgy egyenrangúsították a kommentár szupplementumát, hogy annak elősködő materiájában fedezték föl a laterális jelentésképződés végtelen sokféleségének médiumát. Minthogy azonban a kompetíciónak ez a rejtett diszkurzusa egy elvileg uralom alá vehetetlen és kifürkészhetetlen erő (a nyelv önkénye folytán saját olvashatatlanságának tudatában levő és önnön allegóriájaként működő szöveg) nem-identikus viselkedésében alapozta meg a primer szöveggel létesíthető értelmezői viszonyok legitim sokféleségét, paradox módon valójában mégsem adta föl az – interpretációs történések visszahatásától egyébként is távol tartott – szöveg autoritását. Így tekintve a szövegnek minden bizonnyal ez az elérhetetlen instanciaként viselkedő tudása és teljhatalma az a tényező, amely lehetetlenné teszi szöveg és kommentár teljes egybeszövődését. Végző soron tehát viszonylagosítva is azt az elválaszthatatlanságot, amely – mint egy írásfolyamat továbbírásának eseménye – úgyszólván „meghaladhatatlan csúcspontja [...] a »gazdaszöveg« és a rajta »elősködő« dekonstruktivista gyakorlat”<sup>77</sup> önmagát is dekonstruáló találkozásának. Talán szükségtelen hangsúlyoznunk, hogy a szöveg autoritása itt nem alaki természetű: tekintélye nem a végleges lejegyzettség (= az autorizált változat) normatív önzonosságából származik. Ennyiben – noha mindig kivédhetetlen materiális történetekben nyilatkozik meg – nem a betűszerintiség materiális konfigurációjának kultúrtechnikai terméke. A szöveglét elsődlegességének (és kijátszhatatlanságának) dekonstrukciós premisszái létmód tekintetében nem teszik lehetővé a teljes egybeesést szöveg és az írás anyagszerűsége között. Mert igaz ugyan, hogy a gramma „grafikus szubsztanciája” Derridánál is materiális természetű, de az írással egybe nem eső szöveg „láncolatában” a grammatológia e centrális fogalma mindig kettős létmódja szerint működik közre. A nem materializálható vonatkoztatások nyomaként „a gramma mint *différence* ennek megfelelően olyan struktúra vagy olyan mozgás, amely nem gondolható el a jelenlét/távollét ellentétpárja felől”.<sup>78</sup> A dekonstrukció szövegfogalma tehát, mivel nem tesz lehetővé tiszta mediális megkülönböztetéseket, így pusztán attól, hogy ő maga nem-hermeneutikai természetű, még nem esik egybe a mediális materializmus technológizált szövegfelfogásával.

A közlés igazságigényének kizárásával a mediális materializmus egyébként is meglehetősen egyszerűen képzei el a hermeneutikai örökséggel való leszámolást. A folyvást harci szövetségeseként citált dekonstrukció ugyanis távolról sem eliminálta a történő igazság tapasztalatát s csak ritkán éri be a tőle – mint az interpretáció ügyétől – való elhatárolódás pusztá kinyilvánításával. Az igazság

<sup>77</sup> Uo., 83.

<sup>78</sup> Jacques DERRIDA, *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse...*, ford. Dorothea SCHMIDT – Astrid WINTERSBERGER, Böhlau, Wien–Graz, 1986, 77.

történéseinek nyelvi karaktere – noha nem hermeneutikai fenomén gyanánt, mégsem függetlenül Heidegger Hölderlin-értelmezésétől – a dekonstrukcióban is saját hatalma alá vonja szöveg és olvasás interakcióját. Ez az igazságfogalom azonban mindenekelőtt az állandó képződésben levő nyelv amaz ígéretének beválthatatlanságával áll szoros kapcsolatban, hogy meg tudna felelni saját létének. Ami tehát itt igaz(ság)ként megtörténik, az magának ennek az ígéretnek a megkerülhetlensége: hogy „a nyelv, amilyen szükségszerűen félrevezető, éppoly szükségszerűen hordozza saját igazságának ígéretét» (*Allegories of Reading*, 277). Ennek az igazságnak a kényszerítő hatalma elől nem lehet kitérnünk, mert minden kitérés már eleve az ő kényszere alatt áll.”<sup>79</sup> Az igaz(ság) itt tehát olyasvalami, ami valóban rendelkezik a megtörténő materialitásával (egyfajta *material event*), abban az értelemben, hogy „az igazság jellegzetessége az a tény, hogy megtörténik – nem az igazság, hanem az, ami igaz. Az esemény igaz, mert megtörténik; azon tényről fogva, hogy megtörténik, igazsága, igazságértéke van, azaz igaz.”<sup>80</sup>

A szövegnek az így áttételesen mégiscsak érvényesülő autoritását a kommentárok diszkurzuselméleti értelmezése azzal próbálta korlátozni, hogy egy klaszikus hermeneutikai tapasztalatot vezetett be szöveg és kommentár viszonyának értelmezésébe. Arra emlékeztetve, hogy bármely monumentumot mindig csak a(z értelmező) kommentár változtathat dokumentummá, igyekezett felülvizsgálva kibontani a dekonstrukció önreferens kommentár-modelljének néhány implikátumát. A *différance* modelljében eszerint olyan – Luhmannal szólva – önmagát működtető rendszer alapozza meg a diszkurzív egységeknek tekinthető kommentárok önreferencialitását, amelyben az egyik egység csak a másiktól való eltérése révén, ugyanakkor csak ennek a különbségnek a bázisán létezik. Amiből az következik, hogy a kommentárok kijelentései mindig csak egy másik kommentárhoz képest, és csak arra vonatkoztatva nyernek értelmet. Így tekintve az egymást követő kommentárok, miközben a szöveget kommentálják, látszólag azon „dolgozva”, voltaképpen mégis egymást lábjegyzetelve állítják elő azt a konstrukciót, amely aztán „a” szövegnek bizonyul. A csupán „lábjegyzeteljük egymást” módszertani szerénysége tehát távolról sem olyan ártatlan koegzisztencia, mint amilyennek feltűnteti magát. A kommentárok érvényben maradásának ugyanis az egymásra való vonatkozás – s az abból adódó megkerülhetlenség – az egyedüli biztosítéka. Az önreferens rendszer szakadatlan működését ezért ténylegesen nem az tartja fenn, hogy a kommentár műfaja „lezárható”, hanem az a leplezett helycsere, amely megszünteti a műfaj marginalitását. A szövegtől való „auratikus” függés helyett az egymástól való függés teszi lehe-

<sup>79</sup> Werner HAMACHER, *Entferntes Verstehen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 191.

<sup>80</sup> Paul de MAN, *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus Osiris, Budapest, 2000, 135.



tővé, hogy a kommentárok valójában „ne az irodalmi szöveg *mögött*, hanem *előtt* álljanak; ekkor nincs már olyan szilárd poétikai tárgyterület, amely ex post felosztandó, magyarázandó és közvetítendő volna, hanem a kommentár munkája hozza létre a tárgyat, amelyen dolgozik. Nem az irodalmi szövegek, hanem a tudomány-rendszer többi kommentárja s vele a mindenkori saját eljárások változó mátrixa szervezi minden új kommentár termelését.”<sup>81</sup> Ilyenkor „nem a »tulajdonképpen« poétikai produktum [...], hanem a diszkurzív hozzárendelések egy bizonyos kombinációja az, ami tudományos úgy-létében egyáltalán megindokolja a poétikai produktumot.”<sup>82</sup> A szöveget itt jól láthatóan egy megkülönböztetésekben megalapozott rendszer fosztja meg attól az autoritásától, amelyel még a dekonstrukció kezén is rendelkezett. Mert miközben úgy helyezi el a mindenkori diszkurzív rend lehetséges termékei között, mint – itt éppen – a tudomány (de akár az ideológia, a kultúra vagy a pedagógikum) konstituálta *irodalmi* tárgyat, ezért létokát nem önmagából, autoritását pedig nem a poétikai konfiguráció ismételterhetlen egyediségéből vezeti le, hanem ama szabályok működéséből, amelyek létrejöttek a feltételei. A szöveghez a diszkurzuselméletben éppen azért nem tartozik hozzá saját *irodalmi* identitása, mert eredete a megkülönböztetéseknek ebben a rendszerében mindig csak megelőzőtként mutatkozik meg, identitása tehát hozzárendelhetőnek bizonyul.

A diszkurzuselméletben az irodalmi önazonosság instabilitása persze éppúgy nem okoz felfordulást, ahogy a kommentárok megtevesztő szerénységének filológiai következményei sem. A diszkurzuselemzések szöveg iránti nem-szemiotikai érdeklődése azonban világosan rámutatott arra, mi is a tétje a kommentárműfaj szemérmes előtérbe lépésének. Mert ha a filológiát nem vakítja el saját 19. századi elveinek – különösen például a középkori szövegekkel szemközt lelepleződő – „egyedülálló anakronizmusa”,<sup>83</sup> akkor érzékelnie kell, hogy a szöveg materiáján dolgozó kommentárok *utólagosságának* képzeete maga is különös történeti érzékszalódás terméke. Annyiban legalábbis mindenképpen, hogy miközben a kommentárokat a filológia a hiteles és autentikus szöveg megállapításának szolgálatába állítja, nem rendelkezik annak biztosítékaival, hogy a szövegek ilyen előállítására adott felhatalmazása kizárólag az – eleve is problematikus, tehát mindig kijátszható – „történeti” rekonstrukcióra korlátozódjék. Az érzékszalódást itt mindenekelőtt annak evidenciaként kezelt – s ezért nem reflektált – módszertani premisszája idézi elő, hogy a múlt dokumentumainak autentikus helyreállíthatósága a jelentől való minél tisztább elválasztás függvénye. Ilyen-

<sup>81</sup> Jürgen FOHRMANN, *Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft = Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, 248.

<sup>82</sup> *Uo.*

<sup>83</sup> Cerquiglini kifejezése: Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Seuil, Paris, 1989, 29.

ként a szöveg, a dokumentum – az eredeti közegébe „visszahelyezkedő”, a jelent elfelejtő történeti kérdésésre felelve – úgyszólván maga áll helyre, s mintegy saját konzekvenciájában mutatja egykori identikus önmagát. A múlton dolgozó kommentárok azonban pontosan tudják, hogy a történeti szövegek „helyreállításának” műveletei folyvást átlépik múlt és jelen „választóvonalát”. És ez azért van így, mert még az edíciófilológiai szöveggondozás technikáit sem lehet megóvni a jelentés-keletkezés történéseitől. A kommentár tehát eleve sem képes eleget tenni a feladatnak, amely műfajként egyáltalán életre hívta.

Itt ugyanis nem egyszerűen arról van szó, hogy szigorúan véve még a kol-lacionálás és a konjekturális kritika közti elemi műveletek sem végezhetők el a jelentésgondozás aktiválódása nélkül. Sokkal inkább arról, hogy ez utóbbinak a felfüggesztésével a kommentár munkája elvileg lehetetlenítené el önmagát. Jól szemlélteti ezt a képtelen dilemmát a kései pozitívizmusnak az az elgondolása, hogy „a filológiai szövegmagyarázat célja magának a szövegnek szószerint való értelmét megadni”.<sup>84</sup> Éspedig úgy, hogy elkülönítjük a nem-szószerinti („átvitt”), illetve a mondatban, szövegben betöltött szerepe szerinti jelentésektől.<sup>85</sup> A szószerinti és a mondaton belül izolált jelentések pusztá „megállapíthatóságának” illúzióját nyilvánvalóan annak – egyébként nem könnyen cáfolható – filológiai tapasztalata kelti, hogy az írásos szó minden kétséget kizáróan egy ön-azonos hangsor materiális valóságaként ott van, és nagyon is ott van előttünk. Meglétenek tárgyi és nyelvi-szemantikai „megállapíthatóságát” kevés értelme volna elvitatni. Mindazonáltal a szószerintiség „megállapíthatósága” és szöveg-magyarázati *megadhatósága* előtt olyan hermeneutikai akadályok tornyosulnak, amelyek felől tekintve még abban sem lehetünk bizonyosak, hogy tulajdonképpeni értelemben megkülönböztethetünk-e egyáltalán szószerinti (előttünk szó-tári értelemben ott lévő) és átvitt (értelmű) jelentést,<sup>86</sup> a (stabil) fogalmi és a (változókéony) metaforikus értelmet.<sup>87</sup> A nehézséget itt Heideggernek az a nevezetes, egészen az *Über Wahrheit und Lüge...* Nietzsche-ig visszavezethető megfigyelése okozza, hogy *ami* az egzakt szövegértelmezés, esetünkben tehát az erre korláto-zódó kommentár szerint *megvan* és ott áll előttünk, az *nem a dolog* maga. „Ami

<sup>84</sup> TOLNAI Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Baranya Megyei Könyvtár, Pécs, 1991, 78.

<sup>85</sup> „A szómagyarázat után következik a szókapcsolatok értelmezése, mind mondattani, mind stilisztikai tekintetben; ezt követi az egész mondat értelmének megállapítása. A mondatok teljes megértésén alapul aztán az egész szövegnek filológiai megértése.” *Uo.*, 81.

<sup>86</sup> E megkülönböztethetlenségről utóbb lásd FEHÉR M. István, *Létezik-e szó szerinti jelentés?*, Világosság 2006/8–10., 185–196.

<sup>87</sup> Az „átvitelen” keresztül történő megkülönböztetés kérdésessége mellett szól Blumenbergnek az a következtetése is, hogy a tulajdonképpeni, az ún. abszolút metaforák „rezisztensnek bizonyulnak a terminológiai igényekkel szemben, nem oldhatók fel fogalmiságokban”. HANS BLUMENBERG, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 12.

»ott áll«, akkor az, ami legközelebb »ott áll«, nem más, mint az értelmező magától értetődő, nem-vitatott előzetes véleménye, mely minden értelmezési kísérletben szükségszerűen benne rejlik olyanként, mint amit az értelmezéssel tulajdonképpen már »tételeztek«, azaz ami az *előzetesben*, az előretekintésben és az előrenyúlásban előre *adva van*.<sup>88</sup>

Mivel a kommentár eszerint sem tárgyi, sem nyelvi okokból sem tud úgy mond „megállni” a (szaktudományi) értelmezésnek fönntartott területek határán, lényegében képtelen megfelelni a filológia öndefiníciós alapelvének. Mert e meghatározás szerint az *adottra* vonatkozó nyelvi és tárgyi magyarázat „nem megy tovább a szövegnél; a tartalom értelmezése, a mű felfogásának, eszméjének fejtegetése, az esztétikai méltatás az irodalomtudományi módszer más ágainak feladata”.<sup>89</sup> Márpedig ha a múlt bármely szövegének helyreállítása kényszerűen előállításnak (is) bizonyul, éppen a „deformációmentes” múlt megállapítására korlátozott kommentár szembesül folytonosan azzal, hogy a filológiai érzéksalódást a múlton való olyan „egzakt” munkálkodás látszata idézi elő, amely csak a jelennel való élő kapcsolat megszakítása árán végezhető el.

A filológia – és ezúttal mint a voltaképpeni, irodalmi módon vett *olvasó irodalomtudomány* – szempontjából természetesen nem az a leginkább meggondolkodtató, hogy miként értékelődhet le a szövegiség egy olyan kommentárkultúra halálos szorításában, amelynek már a látványos térnyerése is tünetértékű. Mert ebben e nézetben a filológián legföljebb a saját idejétmúlt premisszáihhoz való ragaszkodás következményei teljeseznek be. A filológia váratlan – és távolról sem saját teljesítményéből adódó – előtérbe lépése, jelentőségének egyébként örövendetes megnövekedése nagyon is kétarcú fejleménynek, sőt kétélű dolognak látszik. Mert miközben korábbi marginalitását már-már feledve szemlátozást felszabadultan szekundál a szellemnek a szellemtudományokból való kiűzésénél, e tudományok refilelogizációjának szorgalmazása közben ma még nem érzékeli annak veszélyét, hogy a mediális kultúratudományok materiális ágazatai e rég várt vezérszerep ígéretével frissen kapott sajtot énekelhetnek ki a szájából. Ez a folyamat – a dolgok jelenlegi állása szerint legalábbis – könnyen a filológia tárgyának szövegtelenedésével, alapvető detextualizációjával s így bizonyos értelemben tárgya elvesztésével járhat együtt. Még akkor is, ha a radikálisan medializált irodalmi diszkurzus Haverkamptól Sigrid Weigelig mindezt a csupán kérdező, megmutató, nyomvonalakat feltáró és „jelenlét-termelő” értelmezés olyan sajátos működésmódjából származtatja is, amely éppenséggel az irodalmi nyelv önreferens viselkedése, performatív-retorikai potenciálja felől kondicio-

<sup>88</sup> HEIDEGGER, *Lét és idő*, 292. (Kiemelés tőlem.)

<sup>89</sup> TOLNAI, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 78.

nálja a szellemtudomány tárgyának új hozzáférhetőségét. A szöveg autoritásának korlátozásán tehát nemcsak az az újhistorista diszkurzus dolgozik, amely „a szöveg rejtélyes tökéletességét” a nyelven túlról, „félleg rejtett kulturális tranzakciók”<sup>90</sup> történelmi nyomaiként próbálja megmagyarázni. A maguk diszkurzív vezéreltségét jobban elrejtő posztstrukturalista irányok nyomolvasása ennél sokkal áttételesebb módon, a szöveghez látszólag legközelebb eső műfaj, a kommentár, a tulajdonképpeni szövegmagyarázat közreműködésével „írja szét” a szöveg szuverenitását. Olyan olvasásmód részesévé téve így a szakfilológiát, amely a szövegek figuratív-retorikai potenciálja és a korlátozhatatlan/„halasztódó” jelentésképződés *nyelvmediális* történéseinek olvasása helyett (vagy ürügyén) fraktúrák és latenciák beíródásaként, rendhatalmi kontroverziók és interpretációs konfliktusok nyomaiként, elfojtott alternatívák lejegyzetlen „üzeneteként” veszi szemügyre az irodalom médiumát. Márpedig ha az irodalom filológiája olyan kereső olvasást tesz sajátjává, amely a fenti módon már eleve *tudja*, hogy mit keres, akkor nemigen lesz módja elhatárolódni egy kulturális traszológiaként működő, s afféle bűnügyi nyomtárban végződő irodalomtörténettől.

Annak tudatában azonban, hogy „egyetlen írás sem érthető meg attól a formától függetlenül, amelyben az olvasóját eléri”,<sup>91</sup> mégsem tanácsos a folyamat jelenlegi végpontját szembefordítani, de talán még elválasztani sem a *mediális* kultúratudományok diszkurzusától. És itt hangsúlyosan nem *általában* a permanenciában feloldódó *Cultural Studies*hoz, s kivált nem a *kritikai* kultúratudományokhoz való közelség tapasztalata a beszédes. Éspedig azért, mert a mediális, s különösen a *materiális történések filológiai kérdésére* sem a régi komparatistikából *Interart Studies* néven felélesztett ágazatközi összehasonlításnak, sem a rossz kulturális közérzet ideológiai receptjeinek nincs használható válasza. A kultúra- és művészetközi fordítások lehetetlenségének sokadik megállapításával legalábbis éppúgy nem lehet felelni rá, mint az ember naturális és kulturális konstitúciójának proporcionált összebékítésével. Mert ami a filológia tapasztalatát a szövegek materiális történései és gépszerű működése tekintetében nagyon is összeköti a technologizált érzékelés, az emberi közreműködés nélküli lejegyzőrendszerek vagy a nem-interpretatív „fordítások” élő kérdéseivel, mind olyan tényező, amely épp a mediális kultúrtechnikákra irányuló kérdések mentén vezet túl a betűszerintiség fordulatának szövegtudományi következtetésein.

Mert ha a filológia nem is osztja a mediális kultúratudományok némelyikének komputertechnikai optimizmusát, az írás és a betű monopóliumának ha-

<sup>90</sup> Stephen GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, California UP, Berkeley, 1988, 10.

<sup>91</sup> Roger CHARTIER, *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 12.

nyatlása láttán számot kell vetnie az irodalom – ma szöveg- és írásként értett – médiumának önazonosságát illető, történetileg újrászituált kérdéseivel. Nem egyszerűen azért, mert – s ez sem tisztán belső fejleménye az irodalomtudománynak – az utóbbi négy évtizedben káprázatos pályát befutott írás- és szövegfogalom identitása olyannyira szétoldódott Jauß partitúraszertű,<sup>92</sup> Barthes írható és olvasható,<sup>93</sup> illetve Nichols szavakról leválasztott (egymástól független, de egymásra utaló materiális jelek rendszerek vetélkedésének, találkozásának és ezek esetlegességének „helyeként”<sup>94</sup> is működő) szövegfogalma között, hogy a kommunikáció materiális nézetéből lényegében kérdéssé vált egykori monomediális létmódja is.<sup>95</sup> Ma már talán csak az a fajta materialitás az egyetlen meg nem

<sup>92</sup> Lásd Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 49–50.

<sup>93</sup> Lásd Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris–Gond, Budapest, 1997, 13–15.

<sup>94</sup> E kétségkívül kézíratos-korszakorientált, „materiális” bázisú, de a szöveg „anyagi történéseiben” nem érdekelt szövegfelfogás újhistorista vonásait lásd NICHOLS, *I. m.*, 489–490.

<sup>95</sup> Legalábbis abban az értelemben bizonyosan, hogy az irodalmi szöveg – mely maga is mindig forma és médium egyszerre – esztétikai tapasztalatában (irodalmi olvasásában) azért vonatkozik egymásra szükségszerűen a reális és az imaginárius hatásforma, mert szöveg gyanánt a nyelvet, mégpedig az irodalomban kitüntetett módon *nyelvként viselkedő nyelvet* „tartalmazza”. Pontosan eme adottsága és működésmódja okán – a maga igen egyszerűsítő módján – nagyon is találó lehet rá McLuhan elhíresült megfigyelése, mely szerint „minden egyes médiumnak egy másik médium a tartalma”. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Routledge & Kegan Paul, London, 1964, 8. (Az irodalom esztétikai tapasztalatában ez a nyelv természetesen nem valami tartalmazott dolog, hanem a szöveg olyan „visszatérése” a nyelvbe, ahol nyelvként a nyelv maga instrumentalizálhatatlanul és uralhatatlan erőként nyilvánul meg.) A monomediális – de ezen belül mindig is a reprezentált hang (írott) nyelveként értett – létmódnak az artikuláltabb értelmezésében természetesen számottevő elmozdulás figyelhető meg a modern irodalmi hermeneutika, illetve a dekonstrukció ama néhány – nagyon ritka – változata között, amely megalapozott ismeretekkel rendelkezik a hermeneutikáról. Az irodalom művészeti tapasztalatának kétértelműségéről Jauß e tapasztalat olyan mediális megkettőzöttségeként beszél, amelynek – egyfajta hatás, illetve erő lévén – nem lép előtérbe a materiális eleme: „Az esztétikai élvezetnek a más élvezetben való önélvezetként történő meghatározása [...] megértő élvezet és élvező megértés elsődleges egységét feltételezi és helyreállítja a német szóhasználat eredeti, a részeseülés és elsajátítás értelmében vett jelentését.” JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 85. Ugyanígy „ambivalens” a szépség szolgálatba-vehetetlen *érzéki* tapasztalata is, „mint annak távolságtéremtő, felszabadító és normaképző ereje egyfelől és csábító, a szublimálás vagy varázslat alatt tartó hatalma másfelől”. Uő., 102. A „jelenlét-effektusok” újrafelfedezése a dekonstrukcióban megismétli ugyan a fenti ambivalens szerkezetet, de ők maguk anyagszerűként kerülnek szembe (illetve váltakoznak) az immateriális „jelentés- vagy értelem-effektusokkal”: „a »jelenlét-termelés« semmiképp sem szünteti meg az értelmezés és a jelentés-termelés dimenzióját. A jelenlét-effektusok és jelentés-effektusok egyidejűségének talán a költemények a legnyomatékosabb példái [...] a lírai formák, ahelyett, hogy a jelentésnek (*Sinn*) volnának alárendelve, vélhetőleg egyfajta feszültséghelyzetben, a jelentéssdimenzióval való oscilláció szerkezeti formájában helyezkednek el”. GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik*, 34–35. Mármint ha ezt az oscillációt nem „szerkezeti formaként” gondoljuk el és működését nem olyan médiumhoz kötjük, amely

kérdőjelezett tulajdonsága, amely ha nem *kézzelfogható* prezenciaként is, mindenesetre még értelmezhető marad a nem-szellemi, nem-hermeneutikai, nem-spekulatív mibenlét ellenfogalma<sup>96</sup> gyanánt. Közvetve ez a maradék stabilitás fejeződik ki a formális kétosztatúságnak abban a gyöngé kohéziójában is, amelyet jelenleg Shillingsburg fogalompárja, a *semiotic* versus *material text*<sup>97</sup> tart fenn. Ennél a megosztásnál talán valamivel szélesebb érvényű szöveg és textúra hasonló, de temporális alapon végrehajtott megkülönböztetése. Eszerint „szöveg az, amit írnak és megértenek, a textúra pedig az, ami írva van és amit olvasnak. Bár olvasáson »rendszerint« olyan folyamatot értünk, amely implicálja az olvasottnak a megértését, éppenséggel mégis lehet olvasni anélkül valamit, hogy (meg)értenénk. Olvasás és megértés e feszültségében »élő« szóra ébresztjük a »holt« betűt, illetve – fordítva nézve – textúrává fagyaszttjuk a szöveget. A textúra szöveg a praeteritum moduszában, olyan modusz, amelyet [...] nem ismer az orális kommunikáció.”<sup>98</sup>

pusztán *tartalmazza* a nyelvi közlés instrumentalizálhatatlan formáját, akkor a művészeti medialitás igényesebben formalizált, Luhmann-féle értelmezéséhez kerülünk közel. Ebben a fel fogásban a művészet olyan felsőbb (vagy magasabb rendű) médium, amely magát a médium és a forma megkülönböztethetőségét medializálja, pontosabban: ezt emeli a kommunikáció médiumává: „Másképpen szólva a művészet olyan saját inklúziós szabályokat létesít, melyeknek médium és forma különbsége szolgál médiumául.” Niklas LUHMANN, *Das Medium der Kunst*, Delfin 1986/7., 9.

<sup>96</sup> Meglehetősen áruklódó azonban, hogy az a diszkurzus, amely egy így értett materialitásra redukálta az irodalmi szöveg stabilitását, a mediális megkülönböztetések aisztesziológiája felől távolról sem bizonyul zártnak az immateriális rendszerek irányában. Igen jellemző például, ahogyan olykor Luhmann maga is elismeri azokat a nagyfokú egyszerűsítéseket, amelyeket szükségyszerűen megkövetel a megkülönböztetések rendszerének működtethetősége. „A szemről is – írja egyik formális, de logikailag »kényszerítő« megkülönböztetését végrehajtva – azt kellene mondanunk: csak látni képes a környezetet; de csak ezért képes látni azt.” A meggyőző összefüggés formális különbségképzése azonban csak azon az áron bizonyul ilyen termékenynek, hogy a művelet magát a látást működtető báziskapcsolatot, a látás nem-mechanikus, *nem-materiális* alapfeltételét küszöböli ki a konstrukcióból. Mert amint azt egy lábjegyzetben Luhmann némi eljelentéktelenítő nonsalansszal mindjárt meg is vallja: „Csak elővigyázatosságból jegyezzük meg még, hogy ez a megfogalmazás nagyon egyszerűsítve ábrázol egy nagyon komplex tényállást (*Sachverhalt*). Valójában nem »a szem« lát, hanem az agy a szem segítségével.” LUHMANN, *Soziale Systeme*, 557. Kiváló példája lehet ez annak, hogyan kényszerül a materiális-mediális megkülönböztetés végül mégis igazat adni azoknak az immateriális „spekulációknak” (itt jelesül egy fentebb már idézett Heidegger-tézisnek, lásd az 56. sz. jegyzetet), amelyeket meghaladni vél.

<sup>97</sup> Lásd Peter SHILLINGSBURG, *Resisting Texts. Authority and Submission in Constructing of Meaning*, Michigan UP, Ann Arbor, 1997, 70–73.

<sup>98</sup> Christian STETTER, *Schrift und Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 294. De e konstrukciónak is gyöngé a hordképessége. Szembeszögezhető vele, vajon olvasásnak minősülhet-e egyáltalán a betűző (nem-értő, nem-szemantikai) olvasás, illetve, hogy vajon az „éltre-keltés” és „befagyasztás” egyenértékű kétirányúsága nem ismétli-e meg a romantikának azt az egyszerűsítő, szimmetrikus hermeneutikai modelljét, amely szerint „a megértés minden aktusa a beszéd aktusának megfordítása”. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutik und Kritik*, 76.

A filológiai kérdés így immár csak annak tudomásulvételével fogalmazható újra, hogy az irodalom medialitása történetileg tekintve újra túlterjed a betű és az írás „literalsztikáján”. Aminek nem az a legfőbb következménye, hogy ez az esemény maga tüntetheti majd el (?) az írást bármely módon egyénítő kéz *nyomá-*nak (a konkrét és átvitt értelemben vett „ultima manus”) utolsó antropológiai indexeit.<sup>99</sup> Meglehetősen figyelmeztető jelzése a kortárs folyamatoknak, hogy az újabb művészettudományi diszkurzus – és körülötte a reprezentáció struktúráit esztétikumban feloldó „spektakuláris társadalom”<sup>100</sup> – lényegesen nagyobb fölényt tulajdonít a multimediális művészi hatások kiváltotta esztétikai tapasztalatnak, mint amilyen Wagner kísérleteiből egyáltalán előrevetülhetett. „A fejlett kultúráknak – írja K. Ludwig Pfeiffer – összetett médiumokra van szükségük (melyek közül az irodalom az egyik legjelentősebb), s a különbségek kognitív megszüntetésének és a kulturális tehermentesítések médiumaira.”<sup>101</sup> Vélekedjünk bárhogy e tétel érvényessége felől, az irodalmi modernség alakulástörténete elvileg nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a műalkotások szövege, úgy is mint az egykori irodalmi kommunikáció esztétikai tapasztalatának folyamatos/ tévesztésmentes írásként működő „köztes terméke”<sup>102</sup> – Mallarmétól az avantgárdon át Tandori írógépszövegeiig – legszembeötlőbb módon nem tematikailag, hanem a maga mediális eredetére visszamutatva problematizálja önmagát. És bár igaz, hogy e közel másfél évszázados folyamattal elsősorban az irodalomtudomány elméleti-poétikai ágazatai vetettek számot, hatása még akkor is kimutatható a szövegtudományi filológia módszertani önreflexiójában, ha ő maga a saját praxisában – egészen az utóbbi időkig – elzárkózott is a következményei elől. Ma már nem mindenütt hallgat a filológus, amikor a filológia elméleti kérdéseit tárgyalják. (És mind kevésbé hangoztatja, hogy filológiáról csak az szólhat érdemben, aki készített már kritikai kiadást. Mert hát e maxima értelmében autót is csak az vezethetne, aki dolgozott már autógyárban.) Mindazonáltal, az identikus szövegfogalom radikális szétoldódása nyomán a filológia – mint a szöveg, az írás tudományos értelmezője és e tevékenység intézménye – a tárgyvesztés kockázata nélkül aligha kerülheti meg a kérdést: valójában *hol* is mennek végbe azok a *történések*, amelyek filológiai problémává teszik a mediálisan

<sup>99</sup> Kérdés azonban, hogy amikor e folyamat során „a nyelv, amelyet az ember a saját keze műveiben, művészetben és írásban objektivált, eléri az emberről való leválás legmagasabb fokát” (LEROI-GOURHAN, *Hand und Wort*, 270.), a maga új mediális aktualizációiban miként őrzi meg művészi alakíttóságának azt az individualitását, amelynek a materiális rögzítésére a gondolat temporális esetlegességét a térben korrigáló írás képes volt.

<sup>100</sup> Debord egykori „neomarxista”, utóbb nagy karriert befutott kifejezése, lásd Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Buchet–Chastel, Paris, 1967.

<sup>101</sup> PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, 28.

<sup>102</sup> Amely „egy fázis a megértetés eseményében”. GADAMER, *Gesammelte Werke*, II., 341.

megszilárdíthatatlan irodalmat. (Föltéve, ha továbbra is az marad a legszélesebb értelemben vett feladata, hogy – a kibetűzéstől az interpretációig – olvashatóvá tegye a szövegeket.)

Borsche értelmében ez a kérdés persze újraszituálja majd magát a filológiát is, amennyiben egyszerre legalább három területen kell újrafogalmaznia illetékességének e mediális elkülönbözésektől nem idegen formáját. Mindenekelőtt azokban a mezőnyökben, ahol a jelen irodalmi tapasztalata következtében ezek a történések az irodalmi olvasás előterébe kerültek: a retorika nyelvhez kötött „materiális” médiumában, a poétika részlegesen nyelven túli és a mindig közvetített (s ezért közvetett) esztétikai érzékelés nyelvi vezérlésű<sup>103</sup> mozgásterében. Az persze máris látható, hogy a mediális megkülönböztetés diszkurzusának kihívásai nemcsak azért ígérkeznek konfliktusosnak, mintha csupán a filológiát kényszerítenék bizonyosfajta önrevízióra. E kompetitív találkozásban ugyanis alighanem fölszínre jön majd a materiális diszkurzus premisszaképzésének némi rendezetlensége, sőt, belső strukturális ellentmondása is.

\* \* \*

„Mivel mindkét stílust – írja a filológia ügyében ma egyszerre több fronton is fölvonultatott Auerbach –, a homéroszit és az ótestamentumit is kiindulópontként használjuk, úgy vettük késznek őket, ahogy a szövegekben adódnak; mindentől eltekintettünk, ami az eredetükre vonatkozik, teljesen félretettük tehát a kérdést, hogy eredetileg hozzájuk tartoznak-e a sajátosságaik, illetve hogy vajon részben vagy egészben idegen hatásokra vezetendők-e vissza és melyekre. Szándékunk keretei között nem szükséges tekintetbe vennünk ezt a kérdést; mert mindkét stílus úgy fejtette ki konstitutív hatását az európai valóságábrázolásra, ahogyan a korábbi idők során készre formálódott.”<sup>104</sup> A jelentésképződés történő – és ennyiben mögékerülhetetlen – hagyományában elhelyezkedő értelmezés tehát abból a tapasztalatból indul ki, hogy a műalkotás hozzáférhetetlen marad annak a hatástörténetnek a(z amúgy is illuzórikus) felfüggesztésével, amelynek során értelmezésének nem-érvényteleníthető horizontja megképződött. A mikrofilológiai szöveg(re)konstrukció nézetéből viszont az is jól belátható, hogy – mivel minden aktuális megkülönböztetés új elrendeződést válthat

<sup>103</sup> Nyelvin itt azt a szélesebb értelemben vett „nyelvi struktúrajelleget” értve, amely „a tapasztalat értelmezését irányítja” és mindig „nyelvként közvetíti a tárgyi kapcsolatot”. Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, VII., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 474–475.

<sup>104</sup> Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Francke, Tübingen–Basel, 2001<sup>10</sup>, 27.



ki<sup>105</sup> – akár egyetlen betűhelynyi korrekció vagy „visszaállítás” is differáló eseményként befolyásolhatja a hagyomány továbbította jelentéskonfigurációk érvényét. Persze, miközben a szív – hisz a mindenkori értelmet legalább annyira szükséges ápolnunk, mint a szöveget – Auerbachhoz húz, ép belátással ki korlátozná azt a *Philológiát* (nem véletlenül Merkur alias *Hermes* jegyese),<sup>106</sup> aki a legkisebb, tehát a legvédtelenebb egység, a betű oltalmára hivatott?

Ha ezt a kényelmetlen ambivalenciát termékenyre váltja, még az sem zárható ki, hogy éppen egy olyan új (szellemű?) filológia vezet be az irodalomtudomány következő fordulatát, amely nemcsak „rögzíteni” és olvasni, hanem érteni is képes a nyelv anyagi történéseinek retorikai „gondolatát”. De ettől még nyitva marad a kérdés – hiszen a tulajdonképpeni tét ebben van –, vajon a *mediális* megkülönböztetés erejével az esztétikai materializmus képes lesz-e megszakítani az *esztétikai* megkülönböztetés hagyományát. Vagy, mivel ugyanabban a horizontban ágál, mindössze ellenimpulzusok kibocsátására, de nem a felülírására lesz képes. Ezzel persze jó időre elhalasztja saját barátságtalan jóslatának beteljesedését is, amely szerint – tárgya eltűntének megállapítására<sup>107</sup> kényszerülve – utolsó önértelmezése aktusával egyidejűleg megszűnik minden filológia.

<sup>105</sup> „[...] valamely elem értéke anélkül is módosulhat, hogy akár jelentéséhez, akár hangjaihoz hozzányúlnánk, mégpedig pusztán azért, mert valamelyik szomszédos elem megváltozott.” SAUSURE, *I. m.*, 140.

<sup>106</sup> Vö. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung...*, 10.

<sup>107</sup> Egy rekonstruált térben „a kommunikatív materialitások kijelölték az irodalom eredetét és végét”. KITTLER, *Aufschreibesysteme...*, 521.

## „K betűkkel szól keményen...”

Amikor olyan szerteágazó, nehezen körülhatárolható tevékenységi körről kell szót ejteni, amilyen a textológiai-filológiai munka, akkor a terület egészére kiterjeszkedő áttekintés helyett beérhetjük egy ideáltípus kiválasztásával és elemzésével. Tegyük fel, hogy olyan feladatot választhatunk, vagy olyan feladat juthat nekünk, amelynek elvégzése során egy még rendezetlen vagy nem megfelelően feldolgozott szövegtörzset kell hozzáférhetővé tenni szakmai vagy szélesebb közönség számára. Tegyük föl azt is, hogy az ilyen munka nem korlátozódik a szövegek precízebb gondozására, hanem mód nyílik arra is, hogy az alkotóról való tudást, akinek szövegeivel dolgozunk adódik, jelentősen előre mozdítsuk. Nem minden textológusnak és filológusnak adatik meg ilyen lehetőség, ezért közelebbi szemügyre vétele sokat elárul minden szöveggondozó vállalkozás sikerének lényegi feltételeiről. Szemléltető anyagként a József Attila értekező prózájáról készülő kritikai igényű kiadás tanulságait felhasználva, e feltételekről mondom el gondolataimat.

Az irodalmi szövegekkel folytatott munkában a kezdeményezést változó mértékben találjuk a vizsgált tárgy vagy a vizsgálódó alany oldalán. Az általunk választott ideáltípusban a feltételeket a hozzáférhetővé tenni kívánt szöveganyag diktálja, s a textológus-filológus aláveti magát a szöveg előírásainak. A kiinduló állapotot esetünkben a József Attila *Összes művei* 1958-ban, Szabolcsi Miklós sajtó alá rendezésében megjelentetett, a maga idejében kivételesen színvonalas harmadik kötete jelenti. A kutatás számára évtizedeken át ez a korpusz biztosította József Attila gondolkodásának megértéséhez a szilárd alapot.

Ha áttekintjük a gondolkodó, értekező József Attiláról 1958 és a nyolcvanas évek közepe közötti kép alakulását, egyfelől lehangoló mennyiségű szócséplés, üresjárat, terméketlen és kietlen fecsegés kerül a leltárunkba. A hasznavehetetlenség egyik oka az, hogy a Szabolcsi-féle kritikai kiadás révén a kutatás rendel-

kezésére álló anyagot legtöbbször nem megfelelő eszméletörténeti kontextusban elemezték, merev ideológiai előfeltevésekkel közelítettek hozzá, s így a szövegekre vonatkozó reflexió távolról sem tárta fel a bennük rejlő, belőlük kifejtendő gondolatkinccset. A másik ok most fontosabb számunkra. A korábbi időkben, az akkor rendelkezésre álló szövegek alapján kialakított értelmezések az azóta előkerült anyagok fényében veszítették el teljesen vagy részben hitelüket.

Másfelől azonban érdemi előrehaladás is történt az 1958-as kiadás bázisán a gondolkodó József Attila megértésében. Ennek az előbbre jutásnak egyik mozgatója az a gyarapodó forrásanyag volt, amely egyebek között a költő válogatott levelezésének 1976-ban történt közzétételéből,<sup>1</sup> illetve olyan emlékiratok megjelenéséből származott, amelyek legkiválóbbika Vágó Márta 1975-ben napvilágot látott *József Attila* című könyve volt.<sup>2</sup> A másik lendítő erőt a kutatás önmozgása, a korábbi ideológiai korlátok fokozatos lebomlása, új szempontok felmerülése jelentette.

A gondolkodó József Attila megértésében az igazi ugrás a nyolcvanas évek derekán, a szövegkorpusz nagymértékű gazdagodásának köszönhetően következett be. Ez a tervezhetetlen új helyzet, ez a váratlan ajándék egy csapásra megváltoztatta a kutatás irányát. Mindenekelőtt, magának az anyagnak a belső természetében mutatkoztak látványos változások. Az egyik töredékegyütttest, amelynek nem volt címe, az 1958-as kötet sajtó alá rendezése során Szabolcsi Miklós *Esztétikai töredékek* névre keresztelte. A nyolcvanas években előkerült, a költő által készített címlap nyomán azóta a szöveget *Ihlet és nemzet. A művészet metafizikája* címmel kell illetnünk. Az újonnan forgalomba dobott hagyatéki részlet nemcsak a cím, hanem az 1958-as szövegváltozat teljes átstrukturálását vonta maga után, aminek egyik következményeként például a korábban önálló írásként kezelt *A dolog* című töredékről kiderült, hogy az *Ihlet és nemzet* fogalmazványának szerves részét képezi.<sup>3</sup>

A szöveg mennyiségi gazdagodásának jelentősége a gondolkodó József Attiláról alkotott képünk alakulása szempontjából ennél is számottevőbb. Egy adott

<sup>1</sup> JÓZSEF Attila *Válogatott levelezése*, s. a. r., jegyz. FEHÉR Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1976, 530.

<sup>2</sup> VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 470.

<sup>3</sup> A Szabolcsi Miklós által sajtó alá rendezett JÓZSEF Attila *Összes művei*, III., *Cikkek, tanulmányok, vázlatok* című kötetben (Akadémiai, Budapest, 1958.) az *Esztétikai töredékek* a 223–253. oldalakon, *A dolog* a 259–260. oldalakon található. A Horváth Iván vezette munkaközösség által közzétett JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek* kötetben (Osiris, Budapest, 1995.) ugyanez a fogalmazvány teljesebb változatban az *Ihlet és nemzet* címet viseli (23–139.). Ebben az egységben helyezkedik el *A dolog az alak és a nemlét ellentétében való egység* (40–43.), a *Semminő dologi lét...* kezdetű fogalmazvány (44–46.) és *A dolog az alak és nemlét ellentétében való egység* (47–49.). A *Valóság és igazság* című fejezetben szintén megtalálható a dologról szóló gondolatmenet (64–71.).

tárgyról való tudásunk többféle formát ölt, több fokozaton halad át, mire termékeny, további elemzések kiindulópontját képező szilárd ismeretként vehetjük birtokba. Az *Irodalom és szocializmus* egyik szövegváltozatában a költő bejelenti, hogy az „Éhes vagyok” mondatot „phaenomenologiai vizsgálatnak” kívánja alávetni.<sup>4</sup> A kutatóknak még álmukban sem fordult meg ennek alapján József Attila esetleges fenomenológiai tájékozódásáról értekezni. Vágó Márta emlékirata később támogatást nyújtott volna az ilyen irányú kutatások végzéséhez, hiszen leírja, hogy a húszas évek végén baráti körben kávéházi eszmecsereket folytattak Husserl filozófiájáról.<sup>5</sup> Emlékezésre alapozni állítást tárgyi bizonyíték nélkül meglehetősen kockázatos lépés, így a kutatás még mindig jobbnak látta elnapolni a kérdéssel való szembenézést. Az *Ihlet és nemzet* szövegkorpuszhoz tartozó egyik újonnan előkerült töredékben, [*Az ember...*] címűben azonban a költő a lábjegyzetben Husserl ideáció-fogalmáról értekezik.<sup>6</sup> E hivatkozás után immár nem lehet többé figyelmen kívül hagyni József Attila Husserlhez való viszonyát.

Hasonló helyzet állt elő Pauler Ákos filozófiájának József Attilára gyakorolt hatása kérdésében. Közvetett módon, szövegpárhuzamokkal egyértelműen bizonyítani tudtam a pauleri filozófia ihlető jelenlétét József Attila értekező prózájában,<sup>7</sup> de továbbra is nagyon zavart, hogy a költő soha sehol nem írta le a magyar filozófus nevét. Míg nem az újonnan előkerült anyagban találtam egy feljegyzést Pauler *Aristoteles* című könyvecskéjéről.<sup>8</sup> Kant-olvasmányokról ugyancsak Vágó Márta tesz kissé anekdota-ízű megjegyzést.<sup>9</sup> [*A szinhetikus ítélet...*] című töredék egyik terminusa, „az appercepció szintézise” kifejezés hitelesíti az emlékezést, sőt valószínűvé teszi, hogy ez a Kant-olvasmány *A tiszta ész kritikája* lehetett.<sup>10</sup> Mivel ilyen adatok kritikus mennyiségben halmozódtak föl az új kéziratanyagban, parancsoló erővel írták elő a gondolkodó József Attila értelmezésének irányváltását.

Szabolcsi Miklós említett kritikai kiadása szerencsés kiadástörténeti pillanatban, 1958-ban jelent meg. Ennek köszönhető, hogy olyan írás, *A szocializmus bölcselete* is nyomdafestéket kaphatott a kötetben, amely egyértelműen bizonyította a költőnek a bolsevizmussal való, korábban is és később is hevesen tagadott súlyos eszmei konfliktusát, s a szociáldemokrata párthoz való közeledését. A szakirodalom erről a dokumentumról sokáig megszeppenve hallgatott. Ami-

<sup>4</sup> JÓZSEF Attila, *Az Irodalom és szocializmus jegyzete* = Uő. *Összes művei*, III., 319.

<sup>5</sup> VÁGÓ, I. m., 63–76.

<sup>6</sup> JÓZSEF Attila, [*Az ember...*] 1. sz. jegyzet = Uő., *Tanulmányok és cikkek*, 79.

<sup>7</sup> TVERDOTA György, *Az ihlet tana*, ItK 1982/5–6., 539–561.

<sup>8</sup> PIM Kézirattár, JA 1087/57.

<sup>9</sup> VÁGÓ, I. m., 86.

<sup>10</sup> JÓZSEF Attila, [*A szinhetikus ítélet...*] = Uő., *Tanulmányok és cikkek*, 138–139.

kor azonban az újonnan előkerült szövegkorpuszban felbukkant az *[E sorok írója költő...]* című töredékes kézirat, s benne az az önmaga személyére vonatkozó költői kérdés, hogy „miért szociáldemokrata a költő, ha már választania kell?“, már nem lehetett többé szőnyeg alá söpörni József Attila bolsevizmus és a szociáldemokrácia közötti dilemmáját, s azt sem, hogy a költő a szocializmus kétféle útja közül a demokratikus utat választotta.<sup>11</sup> A nyolcvanas évek közepén fordulatot hozó új lelet nyugtalanító új kérdésekkel is szembesítette a kutatást. Ezekre a legjobban példát *A nemzeti szocializmus...* kezdetű szöveg nyújtja,<sup>12</sup> amely tápot adott azon emlékezők komolyan vételének, amelyek József Attila nemzeti kommunista szellemi kalandjáról szóltak, s a költő szellemi alakulástörténetének átlagon felüli, a kutatást próbára tevő komplikáltságára utalnak. Végül az új szövegek a költői pálya olyan neuralgikus pontjainak árnyaltabb megítélését is kikényszerítik, mint amilyen József Attila és Németh László viszonya egy Némethről írott befejezetlen pamflet fényében, illetve a Babits-hoz való viszony, amelyet *Az európai irodalom történetéről* írt töredékes kritikafogalmazvány helyez új megvilágításba.<sup>13</sup> Az újonnan előkerült szövegek nem sok mozgásteret hagynak a textológusnak, szinte kijelölik az ösvényt, amelyen következetesen végig kell mennie.

A textológus szövegfüggőségét mindennél jobban szemlélteti az a tapasztalat, amelyre József Attila *k* betűivel tettem szert. Ezzel a betűvel korán meggyűlt a bajom. A *Költőnk és kora* című versről írott, Vas István verselemzésével közös kötetben 1980-ban megjelent filológiai tanulmányom előtt „*Költőnk és Kora*” címváltozattal közöltem újra a költeményt. A címváltoztatban elkövetett hibáért, a *kora* szót kezdő *k* nagybetűs írásáért a közvetlen felelős Ignótus Pál, aki a kézirat nyomdába adásakor az eredetileg cím nélküli költeménynek címet adott. A cím csak a vers 4. sorában születik meg: „címe: „Költőnk és kora”. Amikor Ignótus innen a vers élére másolta ki a címet, akkor a *kora* szót nagy kezdőbetűvel írta. A hibában én is osztozom a költő egykori szerkesztőtársával, bár már említett tanulmányomban megjegyeztem, hogy „A költő egyébként nagyon gyakran írt olyan K betűket, amelyekről nem lehet biztonsággal eldönteni, vajon kis- vagy nagybetűk-e”. E felismerés ellenére kitarítottam a nagy K-nál: „Az első szakasz 4. sorában („címe: »Költőnk és Kora«) valószínű, de nem biztos, hogy a »Kora« K-ja nagybetű”.<sup>14</sup>

A végső felelősség mindazonáltal magát a költőt terheli. A tényállás nem az, amit a magamtól vett idézetben megállapítottam, hogy ne lehetne biztonság-

<sup>11</sup> PIM Kézirattár, JA 1087/44.

<sup>12</sup> Kiss Ferenc tulajdonában.

<sup>13</sup> PIM Kézirattár, JA 1087/15.

<sup>14</sup> JÓZSEF Attila, „*Költőnk és Kora*”, bemutatja TVERDOTA György – Vas István, *Európa – Magyar Helikon*, Budapest, 1980, 11.

gal eldönteni, vajon kis vagy nagy *K* betűkről van-e szó. A szövegek egy nagy hányadában, versben és prózában egyaránt, a költő kis *k* betű helyett is nagy *K*-t ír. Szókezdő helyzetben éppúgy, mint szóközi pozícióban. Önmagában véve ez nem több, mint írásmódbeli furcsaság. Jelentőségre akkor és attól tesz szert, hogy a betű nem minden esetben így íródik. Még pontosabban: a költő nem mindig írt nagy *K* betűket kis *k* helyett. Az írásmód a pálya egy meghatározott pontján vagy szakaszán változott meg. A jelenséget emiatt a változás miatt grafológiai elemzésre érdemesnek ítélem. Bekövetkezett az, amivel a filológusokat vádolni szokták: egykori hibám túlérzékennyé tett egy részletkérdés iránt, s beleveszttem a részletekbe.

Nehezen hívő alkat lévén, finoman szólva nem sokat törődöm azzal, hogy a betűk írásából lehet-e következtetnünk a jellemünkre, alkatunkra. József Attila minőségét verseiből és nem betűiből akarom megismerni. A grafológiai megközelítés pusztán pragmatikus módon mégis jelentőségre tehet szert. Írástechnikailag le lehet írni az individuumok írásmódját, s ennek változásait akkor is, ha a távolabbi, lélektani, patológiai és morális következtetések levonásától tartózkodunk. Ebből a nézőpontból szemügyre véve, a *k* betűnek József Attila pályáján története van. A költőről egyetlen részletes grafológiai elemzést ismerek: Podonyi Hedvignek „*A semmi ágán...*” József Attila lélekrajza a kézírásos hagyaték nyomán című terjedelmes kéziratot tanulmányát.<sup>15</sup> Az érdekes írás olyan dimenziókat jár be, amelyekben nem érzem magam kompetensnek, s noha külön figyelmet szentel a *k* betűnek is, terminológiáját nemigen tudom hasznosítani szakmailag bizonyára korrekt, de a kívülálló számára nem könnyen azonosítható betűjellemző szakszavai miatt. Én itt szemléletesebb szóhasználattal fogok élni. Podonyi Hedvig egyébként láthatólag nem ismerte föl a *k* betűk történetének jelentőségét.

A *k* betűnek van egy függőleges vagy jobb irányba dőlő fő vonala, nevezzük ezt a betű szárának. Ilyen függőleges vagy enyhén dőlt, felfelé törő szára van például a *d* betűnek, az *l* betűnek vagy a *t* betűnek is. A szár teteje kigömbölyödhet, visszahajolhat, és lentebb átmetszheti a szárát, így egy ováliszerű alakzatot képezve. Nevezzük ezt pántlikának. A *k*-nak van egy, a szár közepéből vagy valamivel a közepe alatti részből kinövő, a szárral hegyes szöget bezáró felső ága, amely a szár felső végéhez hajlik vissza és esetleg metszi is azt. Ez egy másik, kisebb pántlika. A *k*-nak van egy alsó ága, amely gondos írásmód esetén a szárnak ugyanabból a pontjából indul ki, amelyből a felső ág, ez is hegyes szöget alkot, csak éppen lefelé irányul. A *k* betűt a betűvetés tanulásakor és még utána egy darabig így írják a nebulók. De aztán megkezdődhet a lombhullás. A *k* elveszítheti a szár pántlikáját, s marad a magasba meredő kopár szár. Elveszítheti a fel-

<sup>15</sup> PODONYI Hedvig, „*A semmi ágán...*” József Attila lélekrajza a kézírásos hagyaték nyomán, kézirat.

ső ág pántlikáját, s akkor a felső ág úgy meredezik, mint egy kopár téli faág. Ez a lombhullás vagy inkább pántlikahullás lehet, hogy úgy következik be, hogy a nagy *K* betű írásmódját az író ember átviszi a kis *k*-ra. Ugyanis a nagy *K*-nak nincsenek pántlikái, ott örök tél uralkodik. Felső ág és alsó ág van csupán. A felső ág – és ez nagyon fontos – a kis *k* betű esetében rövidebb, s a vége kissé lefelé is hajolhat. A nagy *K* betűnél ellenben hosszabb és eléri magasságban a szár felső végének magasságát. Szerencsés esetben a nagy *K* betű egy bal felé hullámzó zászlócskát kap, amely a szár csúcsából nő ki. Ez a zászlócska fakultatíve megjelenhet, inkább csak csonk formában, a kis *k* betűn is.

József Attila *k* betűi átestek az itt vázlatosan leírt fejlődésen. A pályakezdés éveiben még megtaláljuk a szár és a felső ág pántlikáit, a nagy *K* betűn pedig a zászlócskát. 1927–1928 tájára azonban a pántlikák eltűnnek. A kis *k* betű szabályosan íródik, s szókezdő helyzetben még megkapja a maga kis bal felé kilengő csonkját is. A harmincas években, 1932 táján azonban a költő kilép a paradigmából és elkezdi kis *k* betűk helyett nagy *K* betűket írni. A zászlócska vagy a csonk lekopik, s ami a legfontosabb, a felső ág meghosszabbodik, s eléri, sőt meg is haladhatja a szár felső pontjának magasságát. A felső ág ezen túlmenően meredekebben ágaskodik fölfelé, azaz a felső ág és a szár erősen közeledik egymáshoz. A képlet valamivel bonyolultabb, a pontosabb jellemzés további árnyalást követelne. Az alapképleten azonban nem változtat. A *k* betűk írásmódja alapján egyértelműen és teljes biztonsággal, tévedhetetlenül meg lehet állapítani, hogy egy szöveg 1927 előtt, 1927 és 1932 között vagy 1932 után keletkezett-e. A *k* betű vizsgálatának sikerén felbuzdulva megvizsgáltam az egész József Attila-ábécét, de vagy a grafológiai érzékem és tudásom hiányosságai miatt, vagy azért, mert a költő nem produkált hasonló betűtörténeteket, a *k* betű esetét nem tudtam megismételni. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a *k* betű története biztos támpontot jelent a keltezetlen kéziratok datálásában.

Ez a kritérium szolgált alapul ahhoz, hogy a korábban *Esztétikai töredékek*, utóbb *Ihlet és nemzet* címmel közölt töredékes művészetbölcselet születésének időpontját gyökeresen megváltoztassuk. Szabolcsi Miklós az 1958-as kritikai kiadás jegyzetében így ír: „Kétségtelen, hogy e feljegyzések 1929–1936 között különböző időszakokban íródtak... Így e feljegyzések különösen az *Irodalom és szocializmus* című nagy tanulmányának egyes gondolatait fejlesztik tovább, néha szószerint is átvéve onnan egyes részeket.”<sup>16</sup> A Szabolcsi ajánlotta datálás alapján az *Esztétikai töredékekkel* a szakirodalom úgy bánt, mint a költő esztétikai gondolkodásának érett vagy kései termékével, mint az *Eszmélet* gondolati megalapozásával. A *k* betűk azonban keményen cáfolták ezt az időmeghatározást.

<sup>16</sup> JÓZSEF *Összes művei*, III., 448.

Rájuk hivatkozva az újonnan előkerült anyagokkal kibővített, *Ihlet és nemzet* címre átkeresztelt szövegről azt állapítottam meg, „hogy a kézirat 1928 második felében vagy legkésőbb 1929 első hónapjaiban készült el”. Ehhez megengedőleg hozzátettem, hogy „a kézirat tartalmazza a költő egy későbbi, valószínűleg 1930 tavaszán keletkezett költészetbölcseleti kísérletének töredékét is”.<sup>17</sup> A keményen szóló *k* betűk tehát kikényszerítették, hogy a kéziratot öt évvel korábbra keltezzük vissza, s a *Medáliákból* ismert költői megoldások számára szolgált gondolati háttérét lássuk benne. A textológus ebben a folyamatban csak a *k* betűk akaratának végrehajtója szerény szerepét töltötte be.

Kell-e sorolnom az átkeltezés következményeit? A Szabolcsitól vett idézetre visszautalva: épp fordítva van, mint ahogy ő 1958-ban írta. Nem az *Esztétikai töredékek* fejleszti tovább az *Irodalom és szocializmus* gondolatait, hanem ellenkezőleg. Az 1931-es szabadelőadás vesz át majdnem szó szerint egyes részeket az *Ihlet és nemzet*ből. Ez a megfordítás az *Irodalom és szocializmus* eszmetörténeti helyét is teljesen megváltoztatja. Az 1928-ra, tehát egy olyan időszakra történő datálás, amikor a költő még sem marxista, sem freudista nem volt, egyetlen mozdulattal megszakítja a kutatás kényszerpályáit. Ettől fogva nem kellett marxista munkaként, s emiatt szent szöveggént olvasni egy olyan írást, amelyben egy szemernyi marxizmus nem volt. Nem kellett nyakatekert magyarázatokat adni arra, hogy lehetett harcosan antipszichológista egy olyan szöveg álláspontja, amely szerzőjének harmincas években született írásaiból töményen árad a pszichoanalízis szelleme. Egyáltalában: megnyílt az út a szöveg megfelelő eszmetörténeti kontextusban történő olvasása előtt.

Miután a szöveg végre kényelmesen elhelyezkedett és kinyújtózkodott időben, természetes testtartását felvehette, átadja a kezdeményezést a textológusnak, filológusnak, akiből – értekező prózáról lévén szó – kibújik az eszmetörténész, s belekapaszkodik a fogódzókba, amelyeket a szöveg nyújt neki: Croceba, Husserlbe, Kantba, Pauler Ákosba. Feladata korántsem irigylésre méltó, mert míg a régebben publikált szövegek korábbi értelmezéseihez igazodva járt úton: Hegel, Marx, Lenin felé indulhatott volna el, addig most ismeretlen terepen kell megpróbálnia eligazodni. Erről a tájékozódó, úttörő munkáról nyújt panorámát az 1995-ben az Osiris Kiadó gondozásában megjelent *József Attila, Tanulmányok és cikkek 1923–1930* című kiadvány *Magyarázatok* című kötete. Ami abban elolvasható, arra most nem akarok időt vesztegetni. A textológiai-filológia munka közvetlen meghosszabbítását képező sikeres eszmetörténeti tevékenység feltételeit olyan példával illusztrálom, amely az említett publikációból sajnálatos módon hiányzik.

<sup>17</sup> TVERDOTA György, *József Attila. Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Magyarázatok*, Osiris, Budapest, 1995, 24.



A hiány oka az ismeretlen terepen mozgó szakember bizonytalansága, bártortalansága, ami megakadályozta, hogy egy feltevését a kötet gondolatmenetébe iktassa. A tőlem telhető alapossággal igyekeztem leírni a fiatal József Attila művészetbölcseleti gondolkodásának azt a fejezetét is, amely a dolog fogalma körül szerveződött. Említettem, hogy *A dolog* a Szabolcsi-féle kiadásban önálló írásként szerepelt. Szántó Judit szerint, akire a sajtó alá rendező hivatkozik, az írás 1933-ból származik.<sup>18</sup> A szakirodalom az írást a hegeli eldologiasodás-probléma összefüggésében tárgyalja. *A dolog* azonban, mint utaltam rá, nem önálló írás, hanem része az *Ihlet és nemzetnek* és 1928-ból származik. A dolog itt használt fogalma nincs összefüggésben a hegeli filozófiával, hanem a skolasztika dolog-fogalmával tart rokonságot.

Merész vállalkozás a semmiből előzmények nélkül előhúzni a középkori filozófiát és a 23 éves egyetemi hallgató skolasztikus tájékozódását feltételezni, így ez a lépés elmaradt. Ezáltal, ma már úgy látom, a költő gondolati fejlődésének egy láncszeme maradt figyelmen kívül. Ezt az összefüggést így, utólag szeretném pótolni. Nézzük a József Attila-helyet: „A dolognak három lényege van: a) dolog előtti vagy alkotó lényeg, amely a dolgot létrehozta, hogy azután, de csak azután kitölthesse és amely megfelel az ihleti szellemiségnek; b) dologbéli vagy való lényeg, amely a dolgot kitölti, hogy azután, de csak azután megsemmisíthesse és amely megfelel a szemléleti szellemiségnek; c) dolog mögötti vagy igaz lényeg, amely a dolgot megsemmisíti, hogy azután, de csak azután, rekonstruálja és amely megfelel a fogalmi szellemiségnek”.<sup>19</sup> Heurisztikusan megállapítható, hogy a dolog előtti lényeg az „universalia ante rem”-nek, a dologbéli lényeg az „universalia in ré”-nek, s a dolog mögötti lényeg az „universalia post rem”-nek feleltethető meg. A József Attila által használt formula tehát az universalia-vitára vezethető vissza.

Arra azonban nem találtam magyarázatot, hogy a költő hogyan és miért kapcsolta össze ezt a nevezetes középkori filozófiai vitát a műalkotás problémájával, s arra sem, hogy a vitában kialakított különböző álláspontok hogy kerültek egyetlen formulába, a dolog három lényegéről alkotott koncepcióba. Az egyik kézenfekvő megoldásra csak a közelmúltban ébredtem rá. József Attila olvasott németül, s ha ismerte Schopenhauer filozófiai főművét, azt csak német eredetiben olvashatta, mert magyar fordítás az ő életében nem készült róla. Schopenhauer-ismeretéről azonban nemigen találtunk adatot, sem emlékeztést. A nyolcvanas években előkerült anyag azonban tartalmaz egy, a költő által kézzel írt idézetgyűjteményt, amely valószínűleg anyaggyűjtés lehetett egy el nem készült

<sup>18</sup> JÓZSEF Összes művei, III., 453.

<sup>19</sup> JÓZSEF Attila, *A dolog az alak és a nemlét ellentétében való egység* = Uő., *Tanulmányok és cikkek*, 41.

tanulmányhoz. Ebben a gyűjteményben olvasható egy Schopenhauer-idézet: „A muzsika teljesen független a jelenségek világától, amelyet föltétlenül megtagad, és a muzsika valamilyen módon tovább létezhetne akkor is, ha világegyetem egyáltalában nem létezne.”<sup>20</sup> Az idézet lelőhelye a Franklin Társulat egy 1913-ban megjelent Schopenhauer-könyvecskéje, amely *A zene esztétikája* címet viseli, s amely kivonat a bölcslő filozófiai főművéből. (Az idézet azonosítása a lelőhellyel még további vizsgálatokat igényel, mert szövegszerűen jelentékeny eltérések regisztrálhatók a József Attila-idézet és az említett könyvecskében olvasható változat között.)<sup>21</sup>

Schopenhauer a zenét előnyösen megkülönbözteti a többi művészetektől, amelyek mindegyike szerinte a jelenségek világától függ. A József Attilától idézett mondat a filozófusnak a zene lényegéről alkotott fejtegetésével áll összefüggésben, amely ugyanebben a kivonatban olvasható, s amelyben Schopenhauer a zene meghatározása érdekében feleleveníti a József Attilánál is látott skolasztikus formulát: „A dallamok ugyanis bizonyos tekintetben egyenlők az általános fogalmakkal – a valóság absztraktumai. Mert a valóság, tehát az egyes dolgok világa, szolgáltatja a szemlélhetőt, a sajátlagost és egyénit, az egyes esetet úgy a fogalmak általánosságához, mint a dallamokéhez, csak hogy e két általánosság bizonyos mértékben ellentétes egymással; minthogy a fogalmak csak (az először) a szemlélésből levont formákat, mintegy a dolgok lehámozott külső héját tartalmazzák, (azért tulajdonképpen absztraktumok lévén), a zene ellenben a dolgok legbelsőbb, minden kialakulást megelőző magvát, vagyis szívét adja. Ezt a viszonyt a skolasztikusok nyelvén lehetne jól kifejezni, mondván: a fogalmak egyenlők universalia post rem-mel, a zene pedig az universalia ante rem-et adja és a valóság az universalia in re-t.”<sup>22</sup> József Attila annyit „igazít” Schopenhauer fejtegetésén, hogy a zene kivételes helyzetét megszünteti, és minden műalkotást a dolog előtti, alkotó lényegből vezet le.

Talán nem túlzás feltételezni, hogy József Attila tájékozódott a skolasztikus formula létrejöttének filozófiatörténeti összefüggéseiről is. Ez esetben több forrásból is meríthetett. Csak példaként említem meg Domanovszki Endre 1870 és 1890 között keletkezett filozófiatörténetének harmadik kötetét, amely a skolasztikus filozófiát tárgyalja, s amely Albertus Magnusnak, Nagy Szent Albertnek tulajdonítja a hármas formula megfogalmazását. Ugyanezt megtaláljuk a mai

<sup>20</sup> PIM Kézirattár, JA 1087/19.

<sup>21</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *A zene esztétikája*, ford. BOGÁTI Adolf, Franklin, Budapest, 1913, 9–10. Itt az idézet így hangzik: „A zene, mert az ideákat figyelmen kívül hagyja, a megjelenő világtól teljesen független, avval éppenséggel nem törődik, úgyszólván létezhetnek, ha a világ meg sem volna, amit a többi művészetről nem lehet mondani.”

<sup>22</sup> Uo., 20–21.

filozófiatörténetekben is. Nyíri Tamástól idézem: Nagy Szent Albert „Az univerzálisok kérdésében is közvetít Platón és Arisztotelész között. A faji lényeg (*eidosz*) megelőzi a dolgokat, és független konkrét megvalósulásuktól (*universalia ante rem*). Általános fogalmaink gondolati tartalmak, s ilyenképpen a dolgok után vannak (*post rem*). Az individuális dolog a faji lényeg konkretizálódása (*universale in re*).”<sup>23</sup> Ha ezt a rekonstrukciót, amit itt csak utalásszerűen tudtam bemutatni, elfogadjuk, akkor feltételezhető, hogy a József Attila-i művészetbölcselet létrejöttében, egyéb tényezők mellett, a skolasztikus bölcselet bizonyos tanulságai is szerepet kaptak.

Tapasztalataim szerint, s az elmondottak, remélem, kellőképpen igazolják végső következtetésemet, a textológus-filológus-esztétörténésznek, aki érdemi feladatot kap és számottevő eredmény elérésére törekszik, nem kell ugyan babonás félelemmel közelednie a szöveghez, de nem árt, ha megtiszteltetésnek érzi, hogy az ismeretlen, félíg ismeretlen vagy rosszul ismert kézirat elfogadja őt munkatársául. Példáimmal erre szeretném inteni mindannyiunkat, akik ezen a területen munkálkodunk.

<sup>23</sup> NYÍRI Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 1977, 157–158.

## Monarchia-diszkurzus és az emlékezés terei Krúdy Gyula *Boldogult úrfikoromban* című regényében

### *Monarchia-diszkurzus – a nosztalgia vége*

Krúdy Gyula 1930-ban megjelent regénye átfogóbb perspektívából szemlélve azon irodalmi művek sorába illeszkedik, amelyek az első világháború után a k.u.k.-Monarchia összeomlását tematizálták, és a Monarchia világát nosztalgiával, gyászolva vagy ironiával színezve idézik meg. A Monarchia kultúrájának megjelenítését az utóbbi évek magyar irodalomtudományi diszkurzusa is tárgyalja különböző szerzők szövegeinek eltérő vonásait összevetve,<sup>1</sup> egy-egy szerző műveit elemezve vagy tágabb összefüggéseket felmutatva.<sup>2</sup> A magyar irodalmi jelenségekkel különféle módon párhuzamba állítható, a Monarchia korát, világát és ellentmondásait megidéző szövegekre a német nyelvű irodalomból ismert és kiváló példákat szolgáltatnak többek között Joseph Roth,<sup>3</sup> Hermann Broch<sup>4</sup> regényei, valamint Robert Musil töredékben maradt nagyregénye, *A tulajdonságok nélküli ember*,

<sup>1</sup> A Monarchia örökségét számba vevő kötetben Krúdy, Kosztolányi és Márai műveit hasonlítja össze Szegedy-Maszák tanulmánya, amelyben „a Monarchia kettős minősítése” kap hangsúlyt, vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az átminősített múlt. A kettős Monarchia emléke a magyar irodalomban = A Monarchia kora – ma*, szerk. GERŐ András, Új Mandátum, Budapest, 2007, 154–170., itt 157. A témánk szempontjából különösen fontos német nyelvterületen, ahol a 20. századi magyar irodalomnak a kilencvenes években megindult fokozott nemzetközi recepciója során Krúdynam is nagyobb figyelmet szenteltek, a regényt ebbe a sorba illeszti be többek között Gauss recenziója is (vö. Karl-Markus GAUSS, *Die Wiederkehr des Monarchen oder wie die ungarische Literatur die Habsburger überwand*, Neue Zürcher Zeitung 2000. március 25.).

<sup>2</sup> E tekintetben kiemelendők Fried István Krúdyról és Márairól írott munkái, valamint a Monarchia regionális irodalmát tárgyaló kötetei.

<sup>3</sup> Összefoglaló elemzéséhez vö. Telse HARTMANN, *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths*, Francke, Tübingen, 2006.

<sup>4</sup> Vö. Hermann Broch. *Neue Studien. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 60. Geburtstag*, szerk. Michael KESSLER és mások, Stauffenburg, Tübingen, 2003. Szövegelemzésre összpontosító vizsgálatot ad (egyúttal Musil művészetéről is) Gunther MARTENS, *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs „Die Schlafwandler” und Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften” Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität*, Fink, München, 2006.

amely meglehetősen ironikus-kritikus látásmódot képvisel, s nemcsak a Monarchia ellentmondásait és bukását hozza sokoldalúan játékba, hanem az elbeszélő diszkurzusban sokrétűen felmutatja és meg is kérdőjelezi a modern individuum és a modern világ problematikáját, hiszen a regényben „nem az a kísérlet fogalmazódik meg, hogy megszüntesse mindazokat a szubjektív és kollektív válságokat és konfliktusokat, amelyek a modernizáció meghatározta sokrétűségből és kulturális sokféleségből fakadtak, hanem sokkal inkább az, hogy ezeket feltárja, miáltal ezek talán szándéka ellenére is kevésbé élesen jelenítődnek meg”.<sup>5</sup>

A 20. század magyar irodalomtörténetében Krúdyt többértűen ítélték meg: tekintették egyfajta nosztalgikus múltidézőnek, aki a letűnt világot gyászolva a műveiben egyre-másra megidézi, ezáltal megörökíti és fenntartja, s ezen vonásai révén tehetett szert szélesebb kortársi és későbbi olvasói körökben tartós népszerűsége.<sup>6</sup> Az alkotásainak törésvonalait és diszkrpanciáit érzékelő korábbi elemzések<sup>7</sup> mellett az utóbbi tíz-tizenöt év kutatásai Krúdy művészetének éppen azokat a szempontjait hangsúlyozzák erőteljesebben, amelyek a szerzőt igencsak modern, a századforduló és a két világháború közötti korszak prózairodalmát megújító íróként értelmezik, aki szövegei bizonyos sajátosságai révén a vélelmezett nosztalgikus hangot megkérdőjelezve, elbeszéléstechnikai eszközökkel megtöri, és az individuum, az identitás, a történelem, a nyelv és az elbeszélés problémáit sokrétűen felmutatja, s ezáltal a (poszt)monarchikus irodalmi diszkurzus sajátosan ambivalens változatát teremti meg.<sup>8</sup>

A vizsgálandó regényben is egymással ellentétesen ható szerkesztési elvek fedezhetők fel: a narratív struktúra különböző elemeinek sokrétűsége, heterogenitása és széttartósága első megközelítésben összekuszálhatja ugyan a befogadást és az értelmezését, elemzésbeli összekapcsolásuk azonban egyúttal olyan olvasatot tesz lehetővé, amely egy mélyebb metaforikus síkot mutat fel, és a regényt ezáltal a nosztalgiát megkérdőjelező, elbizonytalanító Monarchia-diszkurzusba ágyazza.

<sup>5</sup> Moritz CSÁKY, *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Zentraleuropa = Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich*, szerk. Moritz CSÁKY – Klaus ZEYRINGER, Studien, Innsbruck–Wien–München, 2000, 27–49, itt 44. Vö. még a tanulmányokat: Musil-Forum. Studien zur Literatur der Klassischen Moderne, (27.) 2001/2002 és (28.) 2003/2004, valamint *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diszkursen*, szerk. Gunther MARTENS – Clemens RUTHNER – Jaak DE VOS, Peter Lang, Bern, 2005. (*Musiliana*, 11.)

<sup>6</sup> A korábbi magyar Krúdy-filológiához vö. például BORI Imre, *Krúdy Gyula*, Fórum, Újvidék, 1978.; FÁBRI Anna, *Ciprus és jegenye. Sors, kaland és szerep Krúdy Gyula műveiben*, Magvető, Budapest, 1978.

<sup>7</sup> Vö. pl. FÜLÖP László, *Közelítések Krúdyhoz*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.

<sup>8</sup> A Krúdy-szövegek „újrágondolására” szolgáltatnak többek között példát a *Literatura folyóirat* 2002/3. számában megjelent tanulmányok is, amelyek a Szindbád-novellák kapcsán vetnek fel megfontolandó elemzési-értékelési szempontokat.

### A Boldogult úrfikoromban *narratív jellemzői*

A regény, amely szerzője halála előtt három évvel jelent meg, Krúdy kései művei közé tartozik, amely mint „rendkívül intim, visszafogott kamarazene, mégis Krúdy összes »formai« törekvésének egyszeri diadala, a magyar életről alkotott véleményének kristálytiszt, kegyetlen foglalat” mintegy összegzi is az életmű egyes vonásait.<sup>9</sup> A mű Krúdy úgynevezett „budapesti regényei” közé is sorolható, melyek a konkrét hely megidézésével szimbolikus keretet teremtenek a város metaforikus, emlékezetbeli átlényegítéséhez.<sup>10</sup> A regényben elbeszél „történet” egy közelebbről nem meghatározott történeti időben játszódik, amely a Monarchia széthullása utáni időszakra (nagyjából a húszas évek elejére) tehető, a szűkebben vett cselekmény maga egy napot, a farsangi időszak utolsó napját fogja át, hiszen „a farsang végére eső Dorottya-napot mutatta a kalendárium” (38.),<sup>11</sup> amelyen szinte semmi sem történik: egy kis társaság, melynek tagjai Vilmosi Vilma, aki „mielőtt a margitszigeti szállodába költözött, tanítónő volt a Szepességben” (14.), az „elbáméskodásra hajlamos” (6.) „hórihorgas fiatalember” (8.) Podolini Lajos, akik mindketten a Felvidékről kerültek a fővárosba, valamint a „középkorú úriember” (5.), Kacs Kovics, villásreggelire betér a *Bécs városához* címzett sörözőbe, ott evéssel, ivással, hallgatag odafigyeléssel, beszélgetéssel, később zenéléssel és tánccal tölti el a napot, melynek végén a törzsvendégek, az alkalmi vendégek és a vendéglői személyzet tevékeny részvételével egy tumultuózus jelenetben szokatlanul viselkedik, sőt egyenesen „hősi” tettek későbbi elbeszéléseinek tárgyává válik, Vilma kisasszony azonban – amint azt már a sörözőbe lépéskor tett szellemes megjegyzésében előrevetítve kinyilvánította – átveszi a vendéglőt, és hozzámegy a hajdani alszolgabíró Podolini Lajoshoz.

A látszólag banális történet happy enddel ér tehát véget, azonban mégsem erről van szó, mert a boldog vég ironikusan megtörik, és az emlékezésekből, szerzői beszélgetésekből, leírásokból és elbeszélői kommentárokból szőtt elbeszélés fordulatai közepette szinte váratlanul, boldogság és boldogtalanság esetlegességét felmutatva következik be.<sup>12</sup> Az elbeszélői diszkurzus döntő mértékben

<sup>9</sup> KOMPOLTHY Zsigmond, *A rejtezőkód főmű. Néhány szempont Krúdy Boldogult úrfikoromban című regényének elemzéséhez*, *Életünk* 1986/2., 159–170, itt 159.

<sup>10</sup> Krúdy „budapesti regényeivel” kapcsolatban vö. EISEMANN György, *A város mint emlék és fikció. Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja és más „pesti regények”*, *Budapesti Negyed* 2001/4., 141–157. A Krúdy műveiben felbukkanó, Budapestre vonatkozó mozzanatok formáinak sorráveteléhez vö. FÁBRI Anna, *„Mit lehet írni Pestről?” A Krúdy-művek Budapestjéről* = *Budapesti Negyed* 2001/4., 25–60.

<sup>11</sup> KRÚDY Gyula, *Boldogult úrfikoromban*, Osiris, Budapest, 2001, 14. A regényből származó további idézetek ebből a kiadásból valók, a főszövegben zárójelben szerepelnek.

<sup>12</sup> Kacs Kovics szerepe ugyanakkor egyfajta implicit narratív keretet is ad a történetnek, hiszen az ő ismételt szóba hozott álmatlansága teszi lehetővé, hogy felfedezze „az *Idegenek Névsorá-*

járul hozzá ahhoz, hogy a történet és a boldog vég elbizonytalanodik és széthullik: bár mindkettő bizonyos jól ismert műfaji mintákhoz nyúl vissza (többek között a komikus eposz,<sup>13</sup> a komédia, de a kalandtörténet és a triviális irodalom egyes elemei is felfedezhetők, az utóbbi főként a különböző női álneveken publikáló Szerkesztő képviselőjében), ám ezek igen vegyes elegyet alkotnak, és az elbeszélő hang(ok) részben azonnal megtörik őket. Azonkívül a – túlnyomórészt a fikatív elbeszélő által játékba hozott – intertextuális vonatkozások is irodalmiasítják és fikcionalizálják az eseményeket, amelyek az elbeszélő előreutaló megjegyzései következtében – például „mint később, évek múlva emlegették” (151.) eleve egy populáris városi mitológia részeként jelennek meg:

Pista úr tehát kimondván egy számot, amelyet pénzüsszegben kifizetett, kezét fogott Vájsszal, aztán újra kezét fogott, de valamely okból még nem kelt fel az asztaltól. (Mint a következő években a mesemondók megállapították: az elnök ez alkalommal nem bírt felállni a székről, olyan mértékben tört ki rajta a részegség.) (171.)<sup>14</sup>

A „zárójelbe tétel” e technikájával az elbeszélői kommentárok egyenesen legendaszerű bizonytalansággal telítődnek, sőt ezáltal ezek a töprengések akár feltételezésnek és fantáziálásnak hatnak:

(Mondják, persze évek múltán, hogy a gyűrűváltás is másképpen történt volna a herceg és Vilma kisasszony között, ha Stranszki nem tartózkodik e napon véletlenül a *Bécs városához* címezett vendégfogadóban. [...]) (178.)<sup>15</sup>

Az elbizonytalanításhoz maga az elbeszélő járul hozzá: az elbeszélő hang látszólag ugyan a mindentudó elbeszélő vonásait mutatja fel, aki felvilágosításokat ad és az elbeszélteket kommentálja, de az elbeszélői funkció többszörösen is kér-

ban [...] a podoliniak nevét” (25.), majd „a Budapesten megjelenő német újságban” (182.) ő látja meg „a *Bécs városánál* töltött mulatságos nap után” (182.) a vendéglő átadását előkészítő hirdetést.

<sup>13</sup> A komikus eposz műfaji mozzanatainak felvétele mutatkozik meg például az állandósult tulajdonságok, a visszatérő mozzanatok és az ironikus felhanggal kísért „hősi tett(ek)” alkalmazásában, s az elbeszélte történet időbeli szituálása farsang utolsó napjára/ Dorottya-napra potenciális intertextuális utalásként is funkcionál, kitérítve a regény értelmezési tartományának bizonyos vetületeit.

<sup>14</sup> Már az összefoglaló jellegű „tehát” is a fikatív elbeszélőre utal, kommentáló megjegyzését azonban tipográfiailag is kiemeli, hogy zárójelbe tétele kifejezetten felhívja e funkciójára az olvasói figyelmet.

<sup>15</sup> Az elbeszélő zárójeles megjegyzései ebben az esetben mintegy két oldalt tesznek ki, és a hagyományos elbeszélői eljárásokat és modelleket ironikusan felvillantva teszik próbára az elbeszélői kommentár technikáját.

déssé válik, részben azért, hogy nemegyszer átengedi az elbeszélést különböző szereplőknek, akik maguk mondják el történetüket vagy annak egyes részeit, mint például a „középkorú úriember”, Kacs Kovics, aki a *Bécs városa* vendéglősenek történetét foglalja össze:

Nem lehet akárki vendéglős *Bécs városában*. Vájsz úr, a mostani vendéglős fiatal korában sörfőzőlegény volt az öreg Dreher Antal sörgyárában. Igen rendesen viselkedett, munkája ellen senkinek kifogása nem volt, de jött a szerelem, amely a sörfőzőlegényt is elkapja. A szerelemmel mindenféle kívánságok járnak, és Vájsz úrnak eszébe jutott, hogy kocsmát nyit Pesten, ahol azt a sört mérí, amelyet Svehátban segített főzni. Esküvője előtt jelentkezett gazdájánál, hogy ő elmegy Pestre, és sveháti sört mér. *Sveháter Lager-Bier*-t, mint abban az időben nevezték. Nászajándéku azt kérte gazdájától, hogy ő legyen az egyetlen pesti vendéglős, aki ezt a sört mérheti. Miután a sveháti sörnek amúgy se volt nagy népszerűsége Pesten, a sörfőző beleegyezett munkása kérelmébe. Azóta mér Vájsz egymagában olyan sört Pesten, amely máshol nem kapható. A sors megjutalmazta a sörfőzőlegény hűségét, és Vájsz úr manapság tekintélyes adófizetője a városnegyednek (mert valahogy úgy vagyunk manapság is, hogy a tekintélyességet az egyenes adó után osztogatják). (34.)<sup>16</sup>

Egy szereplőnek egy másik szereplőről szóló elbeszélése ezzel a beszélgetésbe ágyazott elbeszélést az elbeszélt világ és prezentációja döntő mozzanatává avatja, ezáltal az idő- és térkoordináták, valamint a szereplők identitásának vonatkozásai széttöredeznek, illetve kaleidoszkópszerűen egymásra vetülnek. Ezenkívül a fenti szövegrész a Bécs–Budapest térkoordinátákat is bevezeti, amelyek ezáltal több síkon tematizálódnak, motivikusan továbbszövődnek és kibővülnek, miközben az egész mögött meghúzódó Monarchia-diszkurzust hordozzák.

Azonkívül az (auktoriális) elbeszélő hang maga is gyakorta elbizonytalanodik, sőt átmenetileg egyenesen megbízhatatlanná válik<sup>17</sup> az elbeszélt események körülményeit, idejét és más mozzanatait illetően, valamint az elbeszélői közbeszólás hozzárendelhetősége – vagyis hogy az elbeszélőtől vagy az egyik szereplő-

<sup>16</sup> Az elbeszélői kommentár „zárójelbe tétele” itt az elbeszélői funkciót e pillanatban gyakorló szereplő hatókörébe kerül.

<sup>17</sup> A megbízhatatlan elbeszéléstről összefoglalóan vö. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, szerk. Ansgar NÜNNING, Wissenschaftsverlag, Trier, 1998. A „megbízhatatlan” és „megbízhatatlan elbeszélés” fogalmának tisztázásához vö. Matias MARTINEZ – Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, Beck, München, 1999, 96 skk. Az elméleti viták kritikus áttekítéséhez és a fogalom Kleist elbeszéléseire való alkalmazásához vö. Gernot MÜLLER, *Prolegomena zur Konzeptualisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists*, *Studia Neophilologia* (77.) 2005, 41–70, különösen 42–50.



től származik-e – nemegyszer eldönthetetlenül függőben marad, így „az elbeszélő sem egészen magabiztos irányítója a szereplők ugyancsak kavargó emlékidézésének”.<sup>18</sup> Ez az ironikusan eltávolító és elbizonytalanító technika<sup>19</sup> nyilvánul meg részben a különböző szereplőkről, viszonyokról és körülményekről tett zárójeles megjegyzésekben is: „(Ugyan, hol van olyan férfi a világon, aki cserben hagyna ilyen megfélemledett nőt?)” (42.), valamint az olyan, az elbeszélést magát is tematizáló visszautalásokban, mint „akit [...] már elbeszélésünk folyamán fel említettünk ” (60.) és előreutalásokban, mint „De ez csak későbbben tudódott ki” (62.) vagy „mint elbeszélésünk folyamán kiderül”. (37.) Az elbeszélői funkció ezáltal többszörösen és ambivalens módon áthelyeződik, az elbeszélői és szereplői „szólam”, s ezáltal a fikcióban betöltött funkció nivellálódik, „egyes szereplők elbeszélői [...] pozíció felé mozdulnak el, miközben a narrátori hang [...] besorolódik a szereplői megszólalások közé”,<sup>20</sup> ami az elbeszéltek értelmezésének többértelműségéhez vezet.<sup>21</sup>

Az elbeszélt történet szereplői<sup>22</sup> szintén sajátos módon „töredezettek”, illetve heterogének vagy éppenséggel „többes identitásuk” van.<sup>23</sup> Ez abból a tényből adódik, hogy ezek a figurák többnyire különféleképpen lecsúszott vagy bizonytalan egzisztenciák, mint amilyenek a Pista úr, az elnök körül összegyűlő asztaltársaság tagjai. Az elnököt magát számos korábbi tulajdonsága és társadalmi helyzete jellemzi, mely ugyanakkor már mind a múlté, s szinte csak a múltat őrző-felidéző helyen és társaságban él mintegy köznapi-mitikus formában, valamint az

<sup>18</sup> FRIED István, *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő Krúdy Gyula műveiben*, Palatinus, Budapest, 2006, 258.

<sup>19</sup> Az egyébként „rögzített nézőpontú elbeszélő” ily módon az elbizonytalanítás eszköze is, mert „nemcsak fönttartja és működteti, de – a polifón regényszerkesztést nyelvben egyneműsítő alakításmódjában – ironizálja is azt”, vö. SEPEGHY Boldizsár, „...félleg tréfásan, félleg komoly hang-súllyal...” *Az irónia alakzatai Krúdy Boldogult úrfikoromban című regényében*, *Literatura* 1999/1., 95–104, itt 103.

<sup>20</sup> GINTLI Tibor, „*Valaki van, aki nincs*”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*, Akadémiai, Budapest, 2006, 16. Gintli a *Boldogult úrfikoromban* című regényt, más példák mellett, külön kiemeli „az elbeszélői tekintély [...] megingatásának” (Uo.) eklatáns példájaként.

<sup>21</sup> Bezeczký Gábor is hangsúlyozza (a Szindbád-novellákra vonatkoztatva, de meglátása általánosítható), hogy „Krúdy egymásra rétegezi a különböző nézőpontokat, melyek nem számolják fel egymás érvényét, hanem egymással párhuzamosan hatnak”. BEZECZKY Gábor, *Szindbád*, Akkord, Budapest, 2003, 40.

<sup>22</sup> A „szereplő” (*figura*) átfogó és rendszeres narratológiai vizsgálatát adja Fotis JANNIDIS, *Figur und Person. Beiträge zu einer historischen Narratologie*, De Gruyter, Berlin – New York, 2004. (*Narratologia*, 3.)

<sup>23</sup> Az Osztrák–Magyar Monarchiában megfigyelhető többszörös identitások kérdését tárgyalja Bécs mint nagyváros/metropolisz kulturális hibriditásának fényében Moritz Csáky, megállapításai a Monarchia más városaira, így Budapestre is érvényesek lehetnek, vö. MORITZ CSÁKY, *Kultur, Kommunikation und Identität in der Moderne*, *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch. Vernetzungen* (1) 2005, 108–124, itt 121 skk.

elbeszélő idézi az emlékezetbe. Nikodémi úr Pesten született olasz, aki a szülőhelyét még egyszer sem hagyta el, de a sohasem megélt potenciális identitásáról ábrándozik, s tulajdonságaival játékosan utal a városra jellemző etnikai sokféleségre.<sup>24</sup> Kriptai úr, a „gondnokság alá helyezett gavallér” (49.) a társadalmi identitás látszat-jellegét példázza, amiként a származás realitásának átfunkcionálhatóságát mutató „két komoly úriember” (49.), Kesthelyi és Plac is. A bizonytalan identitás legfeltűnőbb példájaként említhető a Szerkesztő, aki külső megjelenésében a városi kultúra hiedelemkörébe illeszkedik (könyveket cipel magával, ami jelzésértékű az eme látszat szerint őt kezelő többieknek),<sup>25</sup> az általa használt női álnevei révén egyúttal nemi azonosságokat átszelő fiktív identitásokat ölt magára, saját maga számára viszont Shakespeare szonettjeit fordítgatja, s ezzel önnön hasadt személyiségében mutatja fel a magas és a triviális irodalom ellentétét, valamint a városi populáris kultúra és az olvasási divatok heterogenitását. A Felvidékről, Podolin városából a fővárosba szakadt két középponti figura, Vilmosi Vilma és Podolini Lajos szintén elveszítette korábbi identitását – minden bizonnyal az első világháborút követő történelmi események, a Monarchia összeomlása miatt, bár mindez csupán utalás szintjén jelenik meg az elbeszélte történetben –, s éppen új azonosságot keresnek önmaguknak: e keresés külső jeleinek tekinthetők a vonásaikban (öltözetükben, viselkedésükben) jelentkező meglehetősen széttartó elemek. Podolini viselkedését motorikus diszkrepancia uralja, mert bár ő „egy nagyreményű fiatalember volt, akivel bárhol találkozna az ember”, egyúttal azonban „elbámészkodásra hajlamos, nagy ádámcsutkájú, hórihorgas lábú, gesztikuláló kezeivel szinte összeköttetésben is alig lévő úriember, mintha minden testrészét valamely más állomáson szedte volna össze” (7.), a mozgásában belső nyugtalanság és rendezetlenség nyilatkozik meg:

A mi fiatalemberünk testrészei is különböző életet látszottak élni. Midőn arról volt szó, hogy lábai északi irányba, a sziget csúcsa felé vegyék útjukat: a golyalábak határozottan kelet vagy nyugat felé akartak elindulni. Sőt hátráltak is, mintha svungot vennének a külső iramodáshoz. Ugyanilyen bizonytalan mozdulatokat tettek a karjai, amelyek hosszúak voltak, mintha imént jöttek volna ki valamely kolbásztöltőből. (7.)

<sup>24</sup> Más szereplők neve szintén etnikai-nemzeti pluralitásra utal, mint például *Kacs Kovács*, *Plac*, *Kesthelyi*, „Burg báró”, „Holcwart Ede” stb.; a megnevezésben a keresztnév és névként funkcionáló foglalkozásmegjelölések is fontos szerepet játszanak.

<sup>25</sup> „Volt egy időszak Pest éjjeli életében, amikor az ilyen könyvcsomagokkal érkezett vendégeket az éjfél órában a pincérek »doktor úrnak« szólították, a legkényelmesebb asztalokat kínálták nekik, [...] tintát és tollat tettek az asztalra, megelégedtek annyival, hogy a vendég csak fekete-kávét rendelt [...]” (55–56.), de a „volt egy időszak” temporális utalása révén mindez alapvetően elmúltként tételveződik.

Hasonló heterogenitás jellemzi szociális helyzetét tekintve is, mert jóllehet „polgári” foglalkozását tekintve „kicsinykét alszolgabíró is” (7.) volt, másfajta, a happy endet később megalapozó foglalatosságát legalább annyira fontosnak tartja: „Hajdan, szépebb úrfi koromban, másféle foglalkozásom is volt; legbüszkébb voltam arra, hogy Lublótól Poprádfelkáiig nem tudtak bálokat rendezni nálam nélkül.” (7.)

Vilma kisasszony öltözeke is több stílust egyesít magában, melyek mindegyike önálló identitásra utalhatna, együttesük azonban meglehetősen zavaróan hat:

Haszabálszerűen akaránk bemutatni a hölgyet: megjelenését vándorszínész-nőéhez, postáskisasszonyéhoz, de magános tanítónőéhez is hasonlíthatnánk, mert mind a három típusból felszedett magára valamit. (11.)

A három típus mindegyike különböző társadalmi és kulturális konnotációkat alapoz meg, az elbeszélte történet végkifejlete, a *Bécs városához* címzett vendéglő átvétele mindamellet mindhármát keresztezi, és egy (a történet egyes pontjain utalásosan fel-felbukkanó) negyediket alapoz meg.

A szereplők identitás-problémája a névadásban is megnyilatkozik:<sup>26</sup> Vilma kisasszony neve (Vilmosi Vilma) a *Vilmos* név férfi és női változatát egyesíti, s ezáltal a „női erények” (Vilma kisasszony tud hímezni, érdeklí, hogyan készülnek a különböző fogások a *Bécs városához* címzett vendéglőben, ráadásul kiválóan táncol is) egyesülnek benne „férfias” erővel: a zajló Duna jégábráján való átkelése „hősi tett”, még ha ironikus színben jelenik is meg, és hősiességének jele az is, hogy átveszi a fogadós szerepét és ezáltal megmenti a *Bécs városát* – ezek a mozzanatok szinte egy fordított „hősi eposz” ironizált, sőt egyenesen parodizált elemeit idézik fel.<sup>27</sup> Podolini Lajos neve a származására, Podolin városára utal vissza, amely az elhagyott/elvesztett Felvidéket jelképezi, a Budapestre került bécsi sörfőzőlegény pedig, a Monarchia etnikai-kulturális folyamatait és ezek változásait jelezve, nevének magyarosult változatát viseli: Weiß-Vájsz.<sup>28</sup> Ráadásul nemcsak a tulajdonne-

<sup>26</sup> A nevek mint fiktív entitások megjelölésének problémájához vö. Edward N. ZALTA, *Erzählung als Taufe des Helden. Wie man auf fiktionale Objekte Bezug nimmt*, Zeitschrift für Semiotik 1987/1–2., 85–95, főként 93–94. [angol változata: *Referring to Fictional Characters*, *Dialectica* (57) 2003/2., 243–254.]; SZABÓ Erzsébet, *A fikcionális tulajdonnevek mint kettős profilú kifejezések = Ki volt Sherlock Holmes? Tanulmányok a nevek szemantikájáról*, szerk. SZABÓ Erzsébet – VECSEY Zoltán, Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó, Szeged, 2005, 147–162, különösen 158.; OROSZ Magdolna, „Du kannst deinen Namen draufschreiben”. *Erzählte Autoren und Figuren im fiktionalen Erzähltdiskurs* = „Die Wege und die Begegnungen”. *Festschrift für Károly Csúri zum 60. Geburtstag*, szerk. HORVÁTH Géza – BOMBITZ Attila, Gondolat, Budapest, 2006, 55–66.

<sup>27</sup> A „mentőakció” ugyanis másodlagos szintre tevődik át, hiszen nem magának a városnak, hanem a városról elnevezett vendéglőnek a megmentéséről van szó.

<sup>28</sup> A szereplők neve és az identitás kapcsolatairól Krúdynál vö. GINTLI, I. m., 28 skk. A nevek és elnevezések referenciális kiürüléséről vö. MESTERHÁZY Balázs, *Időbeliség és esztétikai totalitás. Az iden-*

vek utalnak heterogén mozzanatokra, hanem a *Bécs városához* címzett intézmény megjelölése is változik: nemcsak vendéglőnek, hanem sörháznak is nevezi a szöveg (vö. 33.), s hasonlóan jár el Vájsz foglalkozásának jelölésével is: a vendéglős (34.), fogadós (157.), vendégfogadós (157.) elnevezések váltakoznak.

A szereplők szilárd és egyértelmű azonossága azáltal is elmozdul, hogy egyes, a történetben biztosnak látszó jellegzetességek hirtelen másfajta tulajdonságokká válnak: a csendesen üldögélő és a beszélgetést hallgató Vilma kisasszony kiváló táncossá válik: „Vilma úgy táncolt, mint ahogy Ferenc József idejében a legjobb balettmeisterek tanították a táncot, ha az Operaház műsorán a *Bécsi keringő* volt előadásra kitűzve” (154.), s ezáltal régi és bevált (bécsi) tradíciók méltó folytatójának bizonyul. Ez is bizonyítéknak tekinthető arra, hogy alkalmas az amúgy egyenesen a Monarchia „hagyományait” felidéző *Bécs városa* továbbvitelére. Az elbeszélte történet végének meglepő fordulatát ezáltal narratológiaiilag több lépés készíti elő. Azáltal, hogy Vilma kisasszony a felvidéki hagyományok folytatója is, más folytonosságok szintén létrejönnek: „És Vilma kisasszony oly nyájassággal engedett a felhívásnak, mintha valamely felvidéki bálban volna, ahol érzékeny sértés nélkül nem adhatna kosarat.” (156.) Így egyúttal a Monarchia különböző régiói olvadnak össze személyében.

A rendszerint megfontolt és nyugodt vendégfogadós és a felesége folyamatosan megnyilvánuló tulajdonságai pedig szintén elmozdulnak, amikor szinte ördögi vidámságról tesznek tanúbizonyságot táncukkal, s így mintegy előkészítik az epilógusban „megbolondulásként” és az aktív élettől való „búcsúként” reflektált fordulatot:

A vendéglőspár voltaképpen oly szabályszerűséggel táncolt, mint amilyen szabályszerű volt az életük, de a második fordulónál Vájsz „megveszett”, és a valcer közben a levegőbe emelte Vájszné született März Johannát, mint valami bitang harmonikás, aki amúgy „füttyül az életére”. (158.)

Az identitásokkal folytatott játék azzal is kiegészül, hogy az elbeszélte történet alakjait intertextuális vonatkozások kapcsolják össze irodalmi figurákkal, miáltal fikcionális és irodalmi jellegük válik hangsúlyossá. Az elnök például többször és nyomatékosan Falstaffként, s ezáltal vígjátéki figuraként jelenik meg:

Legalább százötven kilós férfiúnak látszott – no de volt is megfelelő termete ehhez a rengeteg teherhez. Bármely részében járhatott az Andrássy útnak, mindenütt egy fejfel magaslott ki az emberek tömegéből.

*titásképzés kérdései Kridynál = Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 281–293, itt 288–289.*

Ősz arca volt, mint a vidám télnek.

Bölcsesség, részegség, kajánság és jámborság váltakozott ezen az arcon, ilyen lehetett volna Shakespeare Falstaffja, ha történetesen Pesten születik, és öregségére királyi tanácsosnak és „adóbizottsági” elnöknek nevezik ki a fővárosban, a hatodik kerületben, Ferenc József idejében. (38.)

Az azonosság ilyenfajta intertextuális megalapozását<sup>29</sup> erősíti fel a „Falstaff Pista” (39.) megnevezés, s a Falstaff-vonatkoztatás a történetben többször is megismétlődik: „(Csak az elnök maradt a helyén, mert a mennyezetre bámult szinte megüvegesedett szemekkel. És most igazában olyan volt, mint Falstaff János).” (176.)

Az is lehetséges, hogy az intertextuális alapon létrejövő irodalmiasítást a történet egyik szereplője hajtja végre egy önmagát fikcionalizáló gesztussal:

„Kohlhaus Mihály óta nem történt ilyen igazságtalanság”, uszított az amúgy is bosszús művirágkészítő a söntésben. „A feleségem eredetiben olvassa a német költőket, és vasárnap délután, a függöny mögött mindent elmesél nekem, amit a költőkből olvasott”. (43.)

Majd rögtön bekövetkezik e vonatkozás ironikus megszüntetése is, amikor egy másik szereplő szó szerinti valóságként értelmezi az utalást, s Vájsz így szól: „Nem ismerek ilyen vendéglőst a környéken” (43.).

Az események az elbeszélői kommentárok és az intertextuális vonatkozások, valamint a szereplők sajátosságai (tulajdonságaik és cselekedeteik) révén bizonyos mértékig karnevalizálódnak is – ehhez az a körülmény is hozzájárul, hogy az elbeszélte történet ideje farsang utolsó napjára esik, s ez a tény a farsang/karnevál és az azt követő böjti idő közötti átmenetként különösen kiemeli a karnevalisztikus jelleget, így ez a nap (a figurák mindennapi identitását hirtelen felbukkanó új tulajdonsággal megrendítő vagy identitásukat nyitva hagyó) bécsi valcer- és operettmelódiaikat felvonultató tumultuózus táncjelentettel a „meglepetések, az ördögösségek napja” (160.) lesz, s ezáltal az egész történet többértelműségét fokozza:

[...] a leereszkedő alkonyati félhomályban, amikor voltaképpen a legkedvesebb percek a kocsmákban, lámpagyújtás előtt, amikor a hagyomány szerint maga a sánta ördög is abbahagyja a templomok körül való leskelődést, és elbújik valamelyik kocsmasarokban, hogy az abroszra hajtja a fejét: ebben a percben harsány kakaskukorékolás hangzott a belső szobában. (160–161.)

<sup>29</sup> Az identitás intertextuális és szövegbeli megalapozásához vö. *Uo.*, 290–291. Krúdy irodalmi előképeket követő-beépítő eljárásairól vö. FRIED, *I. m.*, 36–49.

Bár az elbeszélrt történet nagyjából egy napot fog át, az időviszonyok bővebbek azáltal, hogy a vendéglőben ülő különös figurák az életük, a nagyvárosi környezetük különféle aspektusait, valamint anekdotikus nagyvárosi történeteket, városi legendákat, szólásokat, pletykákat, a városi kultúra egész „mitológiáját” idézik fel gyakorta monologikussá váló beszélgetéseikben. Nemcsak a jelen szilánkjai, hanem saját múltjuk és történelmi események képei, valamint a jövőre vetített félelmek és vágyaik vibrálnak az egyre növekvő társaságban, individuális időélményeikbe beleszővődnek az ország és a régió egymásbacsúsztó idősíkjai (a Ferenc József császár által levert 1848-as forradalomtól a „jó császár” boldog időkként megélt és átértelmezett uralmán át a Monarchia közvetetten felsejlő összeomlásáig). Bonyolult időbeli háló jön így létre, amelyet a vezérmotívumként újra meg újra visszatérő „boldogult úrfikoromban” fordulat tart össze.<sup>30</sup> A fordulat egyúttal bizonytalanságot is okoz, mert különböző szereplők különböző kronologikus és élettörténeti vonatkozásokkal említik és többértelművé is teszük:<sup>31</sup> a kijelentés így divergenciákat kelt, de ugyanakkor azt a lehetőséget is nyitva hagyja, hogy az egyéni emlékezetben eltérően tárolt felidézett mozzanatok az ezáltal széttöredezett és nem folytonos narratívaként felfogható kollektív emlékezet terében a monarchia mitikus/mitizált képévé álljanak össze.

### *A Monarchia mint emlékezet és továbbélése a mindennapokban*

A fikcióban felidézett nagyváros és annak helyei nemcsak kulisszák, hanem sokrétűen differenciált jelképes térszerkezettel bíró szimbolikus terek is. Az idősíkok egymásbacsúsztásának a terek egymásra vetülése felel meg: városok és városrészek, zárt terek/szórakozóhelyek kerülnek kapcsolatba egymással, miáltal részben egymással azonosíthatóvá is válnak, s általuk olyan jelentésréteg tárul fel, amely az időrétegek, a személyek és az események széthulló sokfélesége mögött valamifajta folytonosságot jelez.

Azáltal, hogy a történet a *Bécs városához* címzett vendéglőben játszódik, felidéződik Bécs aurája a budapesti környezetben (ez valójában egy múltbatűnt Bécs aurája, hiszen éppen Vájsz, a hagyományok őrzője, régen elhagyta már a várost). A Monarchia világa képzeletbeli térként és az emlékezet világaként ily módon odavarázsolódik Budapestre, a modernizálódó metropoliszba, s ez kiemeli a „régi szép időkké” transzponált emlékezés terét. A földrajzi-topográfiai

<sup>30</sup> A regény címe: *Boldogult úrfikoromban* sokrétű értelmezést tesz lehetővé, s előreutal a történet és a történetmondás bizonyos elemeire, vö. erről még FRIED, I. m., 279–280.

<sup>31</sup> Lásd még GINTLI, I. m., 21–22.

határok jelképes eltolódása többszörösen megismétlődik a szövegben: a *Bécs városa* fogadó<sup>32</sup> a katolikus városrész és a zsidónegyed határán áll, s ez a tény a városon belül megfigyelhető, jelentős, lappangó kulturális és szociális különbségeket idéz fel a nagyvárosi jelen nyomorúságában,<sup>33</sup> amelyek ugyanakkor már a Ferenc József uralma által meghatározott „boldogult úrfikorban” is diagnosztizálhatók voltak és a Monarchia világát korábban is megterheltek:

A templom előtt álló társaságot különben sem vette figyelembe senki más, mint azok a borzalmas koldusok, akik itt a város környékéről, a város legkülönbözőbb részeiből tolókokszínpadon, zsámolyokon, háromlábú székeken a Teréz-templom környékén összegyűlekedtek. Valóságos kolduskiállítás volt itt, mintha Budapest legszálnakmaradtabb emberei találkoztak volna a szabadon álló templom környékén. Valami titkának kellett lenni, hogy a terézvárosi templom környékén volt a legtöbb koldus, szörnyű gyűjtemény a nagyváros nyomorából. (30–31.)

Határvonalak húzódnak meg a fogadón belül is, amelynek két szobáját a vendégek felosztják egymás között, és a határozottan meghúzott „határokat” szigorúan felügyelik is<sup>34</sup> mindaddig, amíg a karnevalisztikus táncjelenet megszünteti különbségeiket, amikor Pista úr táncra kéri Vilma kisasszonyt, és fergeteges valcert jár vele. Ezenkívül van még egy hely, amely jelképesen–metaforikusan (s egyúttal az egyik szereplő révén megjelenítve) vetül rá az elbeszélte történetre és tereire. A Felvidék régi világa, s ezáltal az elbeszélte történet jelen idejében már felbomlott Monarchia-tér egy része idéződik fel az egykori alszolgabíró Podolini Lajos révén, aki a székek és asztalok buzgó ide-oda tologatásával virtuálisan újraépíti Faykis „otthon, a pátriában”<sup>35</sup> (13.) álló podolini kocsmáját, mintha csak

<sup>32</sup> Az a tény, hogy vendéglőről/fogadóról van szó, meghatározza a hely társadalmi helyiértékét is, amely ezáltal ellentétbe állítható az „intellektuálisabb” kávéházi kultúrával a maga társadalmilag szelektált közönségével („socially filtered clientele”, vö. GYÁNI Gábor, *Identity and the Urban Experience. Fin-de-Siècle Budapest*, Columbia UP, New York, 2004, 97.). A regény ezzel inkább az alsó középosztály bizonyosfajta városi populáris kultúrájára helyezi a hangsúlyt. Ennek társadalmi és kulturális környezetét meghatározzák a „színésznők, táncosnők, a mulatóhelyek dámái, akik babonások a koldusok átkai vagy áldásai iránt”. (31.)

<sup>33</sup> A k.u.k.-Monarchia szétesése után kényszerűen fellépő „migrációs hullámok”, illetve hely- és egyúttal országváltások, amelyekre a regény (Vilma kisasszony és Podolini Lajos figuráján keresztül) hallgatólágyan utal, megerősítik és újjáalakítják a korábbi szociális és etnikai különbségeket, valamint a főváros multikulturális jellegét (a századforduló Budapest etnikai-szociális viszonyaihoz vö. GYÁNI, *I. m.*, 175 skk.).

<sup>34</sup> A két szoba közötti határt a fogadós és a személyzet kivételével illetéktelennek nyilvánított személyek nem léphetik át.

<sup>35</sup> A szöveg a latin eredetű szó használatával különleges nyomatékot ad a kijelentésnek, amely egy-

„valamely bűvészeti mutatványhoz készülődne” (15.), amivel – minthogy ténykedése egyúttal olyannak látszik, mintha „valamely műkedvelői előadáshoz készülődne” (15.) – egyben a kisvárosi-népies populáris kultúra egyes mozzanatait is felidézi. Ezáltal a felvidéki vendéglői kultúra ennek a szereplőnek a „boldogult úrfikoraként” jelenik meg, ennél fogva kitágul a „boldogult [úrfi]kor” hatóköre, s mivel a szereplő jelképesen a nevében hordozza a Felvidék egy részét, egymásra vetülnek, illetve egymásba ágyazódnak a „boldogult [úrfi]korok” is, hiszen tulajdonképpen ugyanarról a történeti korszakról van szó:

Tíz lépés hosszában és öt lépés szélességében: ennyi lehetett a terjedelme Faykis bodegájának! [...] Ez volt az első bodega az egész Szepességben; sörház, vendéglő, szálloda akadt másfelé is, de az első igazi bodegát megnyitni csakis Faykis merészelte, aki foglalkozására nézve gyógyszerész volt, és tátrai mell-pasztilláiról, fenyőillatairól volt nevezetes a fővárosi lapok híradéseiben. [...] Faykis úr maga személyét illetőleg inkább a bodegában tartózkodott... (15.)

A Faykis bodegájában zajló élet leírása kapcsolatba hozható a *Bécs városához* címzett fogadóban zajló eseményekkel – törzsvendégek, magatartásmódok, városi-helyi történetek és ételek, italok bukkannak fel itt is, ott is:

Itt ült a bodegában Privorszky úr. (A széket keményen a helyére állította.) Fél tizenkét óra tájban jött, amikor a toronyóra-mutatókon nem letek helyet a csókák, hollók. Ez volt a rendes ideje a nyugalmazott főszolgabírónak, aki harmincöt szolgálati éve alatt többször lehetett volna képviselő, alispán, talán még központi főszolgabíró is Lőcsén, de nem szeretett Podolinból kimozdulni egyetlen napra sem. Privorszky úr szakálla mindig meg volt fésülve, és a bundagallérjához simult. Talán a legangyalibb szívű ember volt, akit valaha ismerni szerencsém volt, mégis elégedetlen volt sorsával. [...] és mikor a bodegában elhelyezkedett: a közigazgatásra panaszkodott. Itt ült Privorszky úr! – mondta most mély meggyőződéssel Podolini, és a székek koppanthattak, mint-ha egy szellemet akarna megidézni, aki mindenben igazat ad előadásában. (16.)

A szimbolikus tér ezáltal kiterjed a Felvidékre is, amelyet Vilmosi Vilma és Podolini Lajos kénytelen volt elhagyni. Ez az ismétlésstruktúra (amely hosszan folytatódik, és olyan részletekben is megnyilvánul, mint az ételek és italok, valamint a vendégek leírása) összeköti Faykis bodegáját, s vele együtt a két fősze-

---

szere utal a latin nyelv hosszú magyarországi hagyományaira, valamint történetileg kialakult jelentésrétegekre is.



replő múltját a Bécs földrajzi és kulturális valóságát reprezentáló *Bécs városával* és Budapesttel is. A két virtuális tér, Bécs és Podolin a *Bécs városa* vendégfogadó kicsiny terében összpontosul, a *Bécs városa* ezáltal jelképes centrummá válik, amely a névnek az emlékezetbeli és a térbeli vonatkozások hálójában létező folytonossága révén a Monarchia és a Monarchia-beli terek egymásra vetülő virtuális egységét hozza létre, ami az elbeszélt történet végkimenetelében, Vilma kisasszony „hatalomátvételével” a vendéglőben erőteljes hangsúlyt kap.<sup>36</sup>

A *Bécs városához* címzett vendéglő átvétele látszólag ugyan hirtelen és előkészítetlenül történik meg, azonban latens módon előkészíti a felvidéki bodega megidézése, valamint Vilma kisasszony szinte észrevétlen megjegyzése, melyet a *Bécs városába* lépéskor tett, amikor az aktuális eseményektől függetlenül kijelenti, „hogyan vegyük át a kocsmárosságot a fentebb említett Vájsz úrtól, ha az netán unná magát” (33.). Az epilógusban a történetekre visszautalva ugyanezt ismétli meg a karneváli tánc értelmezéseként, amikor kijelenti: „Én pedig már akkor tudtam, amikor a kocsmárosékat, ezeket a derék, kedves embereket táncolni láttam a saját vendéglőjükben, hogy ez a tánc igazában azt jelenti, hogy Vájszék búcsút mondanak a Bécs városának és a vele járó különböző fáradtságoknak.” (183.) Azáltal, hogy az egykori bécsi házaspár helyet cserél a felvidékiekkel, olyan váltás megy végbe, amely ugyan törésnek látszik, egyúttal azonban a hagyományok továbbvitelét is jelzi, mivel a régi felvidéki tradícióknak vannak közös vonásai a Monarchia-beli bécsiekkel vagy a pestiekkel, amint az a figurák tulajdonságainak és egyéb körülményeknek az ismétlésstruktúrájából kiviláglik.

Vilma kisasszony hagyományörző és továbbvivő szerepére való alkalmasságát – említett tulajdonságai mellett – szimbolikus-metaforikus síkon alátámasztja a zajló Duna jegén lejátszódó jelenet is: két part között szeli át a jeges Dunát, nem törődve a(z élet)veszéllyel, és sértetlenül ér partot. Ez a tette egyúttal az individuális életút egy mozzanata ismétléseként jelenik meg:

Minket, cipcerekét nem kell féltetni. Minket születésünkkor a Poprád folyóba dugnak egy lékbe, és csak az számít, aki visszajött a víz alól. Tudomásom szerint Vilmosi kisasszony is volt a víz alatt, hiszen igazi cipcerlány. Ábrándos, de férfias. [...] Kiment a Duna jegéről a partra, mintha csak a Poprádon ment volna át [...] (10.)

<sup>36</sup> A narratív térszerkezet jelentéséről, fajtáiról és funkcióiról az irodalomelméletben vö. rövid áttekintésként Stéfan GRADMANN, *Topographie/Text. Stifter und Kafka*, Hain, Frankfurt am Main, 1990, 1–20., a Lotman-féle térmodell rendszeres kifejtéséről pedig vö. Karl N. RENNER, *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman = Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*, szerk. Gustav FRANK – Wolfgang LUKAS, Stutz, Passau, 2004, 357–381.

A folyó ezáltal földrajzi adottságain túlmenő funkciót kap: a történet felütéseként bevezetett Duna mint a dunai Monarchia különböző részei közötti jelképes kapcsolat<sup>37</sup> szimbolikus jelentőséget nyer, amelyet a történet erre utaló elemei megismételnek. A szereplő meglehetősen motiválatlannak látszó cselekedete, a folyó átszelése a zajló jégtáblákon át, metaforikus aktusként értelmezhető: Vilma kisasszony személyében testesíti meg „a jég hátán is megél” kifejezést, s ezáltal alkalmasságát a *Bécs városa* söröző továbbvitelére, s mindazon emlékek megőrzésére, amelyet Bécs és *Bécs* megtestesít. Áttételesen egyúttal felidéződik a vízen járás bibliai mozzanata és egy kissé alacsonyabb regiszterbe transzponált, karnevalisztikus megváltási történet is: a bibliai utalás, az ördögi jelenet és a köznapiság banalitás ütközése ismételten kidomborítja az elbeszélte történet és a történetmondás heterogenitását. Vilma kisasszony – egy másik lehetséges intertextuális utalást bekapcsolva<sup>38</sup> – a magyar kulturális hagyomány emblematisztikus fikciós alakját és történeti korszakát idézi fel a metaforikus meta-szintre helyezett városmentéssel (ráadásul az ő esetében nem is Pestről, hanem Bécsről, még ha „csak” *Bécs városáról* van is szó). Ebben a formában mindez – a Jókai-figura heroizált tettét egy egészen más narratív szituációba ágyazva – ironikus utalásként értelmezhető egy „jobb” magyar múltra, amely éppen a *Boldogult úrfikoromban* elbeszélte regényideje előtt hullott szét.

A szimbolikus térszerkezet, melyben különböző helyek egymásra vetülhetnek, valamint a szereplőkhöz kapcsolódó metaforikus jelentésképző elemek az emlékezés olyan terét alkotják meg, amelyben a Monarchia múltja színes keveredésben él tovább<sup>39</sup> – emlékezőként, szétartó emlékezetdarabokból álló, s így szétdarabolt emlékezetként, amely a szereplők párbeszédeiből és elmélkedéseiből tűnik elő. A kollektív emlékezet ezáltal a beszélgetésbe helyeződik át, s ennek révén a saját múltját lassan maga mögött hagyó nagyváros hétköznapijában, életében és kultúrájában, bár töredékesen, mégis fennmarad a k.u.k.-Monarchia:

<sup>37</sup> A Monarchia Ferenc József idejében létezett egykori egységét idézi fel Kacs Kovács kijelentése az elbeszélte történet nyitó jelenetében, amely a „rend” (túl)hangsúlyozásával vezeti be a későbbi eseményeket, ellentétbe állítva őket az elmúlt idővel: „De Ferenc József volt a király, és még a varjúsapatoknak is rendet kellett tartani. [...] De Ferenc József volt a király, és a jégtábláknak is ezredébe kellett sorakozni.” (5–6.)

<sup>38</sup> Gintli Tibor e vonatkozásban Jókai *Kárpáthy Zoltán* című regényére való lehetséges utalásra hívja fel a figyelmet (vö. GINTLI, I. m., 30.), amelyben az a jelenet, amikor a (romantikus eszményített) figura a jégtáblákat szétrobbantva átmenetileg megmenti Pest városát az ártól, és egyfajta „megváltóként” jelenik meg, a Krúdy-regény e mozzanata intertextuális alapjának tekinthető.

<sup>39</sup> Az emlékezés mozzanata, a metaforikus egymásravetítődések itt nemcsak a figura individuális önképződését determinálják (ezzel kapcsolatban vö. EISEMANN György, *Az emlékezés ízei. Krúdy Gyula Szindbád-novelláinak mnemotechnikájáról* = Uő., *A folytatódó romantika*, Orfeusz, Budapest, 1999, 117–128., itt 118 és 127–128.), hanem egy egész történeti kor emlékezetbe idézésének a nosztalgiát fenntartó és egyúttal megtörő dialogikusan szétartó elemeit is.

nem a „nagy” történelemben, hanem a köznapok és szereplőik „kis” történeteiben, a heterogén elemekből össze-összeálló, majd ismét széttöredező kaleidoszkopikus képben. A múltnak a populáris kultúra különféle megnyilvánulásaiban gyökerező folytonossága a Monarchiában mindenféle különbözőség és feszültség ellenére is megfigyelhető latens „hasonlóságokat, megfeleléseket, valamint átfogó szervező mintákat” hangsúlyozza,<sup>40</sup> melyek tovább élnek a két főszereplővé előlépett figura, Vilmosi Vilma és Podolini Lajos alakjában a múlt és hagyományainak továbbéléseként, hiszen a *Bécs városa* vendéglő megmarad; és tovább élnek a mindennapok populáris kultúrájában: az étkezési szokások és kultúra világában („Volt ott császárszemlye, vizeszssemlye, köménymagos zsemlye, sós kifli és perec is, amely mind pillanatnyi önfeledkezést jelentett az élet bajaiban” –33.),<sup>41</sup> az ivási szokásokban (például a sörivásnak egész rituáléja van), a zenében (a táncjelenetben ismert és divatos, a Monarchia világára utaló valcer- és operettmelódiaik szólalnak meg)<sup>42</sup> és a táncban (a – bécsi – keringőben), az olyan vissza-visszatérő kifejezésekben, fordulatokban, mint „az én időmben” (5.), „Ferenc József idejében” (45.), a „boldogult úrfikorban” (67.), vagy akár a hagyományos és banálissá vált viselkedési formákban, köznapi rituálékban is.<sup>43</sup> Krúdy regénye ezáltal az emlékező Monarchia-diszkurzusba illeszkedik, egyúttal azonban sajátos változatát alkotja meg, amely a nosztalgikus hangot rögtön más regiszterekbe transzponálja, és ezáltal az elbeszélés törésvonalalaival és ambivalenciáival éppen a nosztalgia és az emlékezés töréseit mutatja fel.

<sup>40</sup> Rudolf JAWORSKI, *Ostmitteleuropa als Gegenstand der historischen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung = Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, szerk. Johannes FEICHTINGER és mások, Studien, Innsbruck, 2006, 65–71, itt 69. E hasonlóságok és megfelelések vizsgálata a közelmúltban nyomatékosan előtérbe került; vö. ezzel kapcsolatban a Csáky Móric vezette, *Modernitás – Bécs és Közép-Európa 1900 körül* című kutatási projektet, amelynek eredményeit a zárójelentés tartalmazza: Moritz CSÁKY, *Zehn Jahre SFB Moderne*, Newsletter Moderne (7) 2004/2., 2–10.

<sup>41</sup> Az evés és az ételek többnyire szimbolikus funkciót kapnak Krúdy műveiben, vö. ezzel kapcsolatban DÉRCZY Péter, *A „nagy zabálás” mitológiája. Krúdy gasztronómiai tárgyú műveiről*, Alföld 2007/9., 97–104.

<sup>42</sup> A k.u.k.-Monarchia operettjeiről vö. összefoglalóan BATTÁ András, *álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*, Corvina, Budapest, 1992, valamint CSÁKY MÓRIC, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, Európa, Budapest 1999.

<sup>43</sup> A „popularizált”, azaz a köznapi városi kultúrában végbemenő „emlékezet-munka” abba az időszakba esik, amelyben a tömegkultúra elemeinek és médiumainak az elterjedése – Budapesten is – dinamikusan halad előre. (Vö. ehhez GYÁNI, *I. m.*, 186–187.)

## Identitás és metanarráció

### Balogh Robert *Schvab evangéliomában*

Írásom Balogh Robert *Schvab evangéliomát*<sup>1</sup> mint a magyarországi német irodalmi diszkurzus egyik jelentős fragmentumát kívánja elemezni. A szöveg jelentőségét abban látom, hogy a minta, melyet olvasóinak azok identitásalakításához nyújt, jóval differenciáltabb a magyarországi német irodalmi diszkurzus sok más fragmentuma által megalkotott identitásmintáknál. Állításom két elméleti alapfeltevést foglal magában. Az első, hogy az identitás (diszkurzív) konstruktum, jelentésadó, jelentésalkotó folyamatok eredménye, melyekben az egyén az adott társadalom, illetve kultúra kategoriális viszonyainak bázisán a kategóriák szelektív internalizációjával teremti meg lehetséges azonosulásának kereteit.<sup>2</sup> A második, hogy az irodalmi diszkurzivitás hatékonysága abban rejlik, hogy az azonosulás lehetséges kategóriáit, tárgyait hozza létre, melyek tudást integrálnak és azt szubjektíven teszik hozzáférhetővé.

A magyarországi német irodalmi diszkurzus által létrehozott lehetséges azonosulási kategóriák tapasztalataim szerint jól elemezhetők a Jürgen Link által kidolgozott „irodalomelemzés mint interdiszkurzuselemzés”<sup>3</sup> elméleti bázisán, illetve módszereivel, melyekben Link a szemiotikai diszkurzuselemzés vizsgálati szempontjait kapcsolja össze az irodalomszociológia vizsgálati szempontjaival.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BALOGH Robert, *Schvab evangéliom. Nagymamák orvosságos könyve*, Kortárs, Budapest, 2001.

<sup>2</sup> Vö. PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Kossuth, Budapest, 1982.

<sup>3</sup> Vö. JÜRGEN LINK, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Fink, München, 1983.; JÜRGEN LINK, *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik = Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, szerk. JÜRGEN FOHRMANN – HARRO MÜLLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 284–307.; JÜRGEN LINK – URSULA LINK-HEER, *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (77) 1990, 88–99.

<sup>4</sup> Link saját koncepcióját Foucault diszkurzusfogalmának ambivalenciájára, illetve kritikájára építi: a társadalmi gyakorlat és a nyelvi jelek „kettős kombinatorikáját” tételezi. A foucault-i aspek-

Link szerint az irodalmi diszkurzus a hétköznapi és gyakorlati interdiszkurzusokban megalkotott „imaginatív”, ún. elementáris-irodalmi elemek (képi analógiák, metaforák, szimbólumok, narratív sémák) speciális kidolgozása, az irodalmiság pedig immanens szemiotikai struktúrák és külső diszkurzív tényezők, a diszkurzív intézményesítés kölcsönhatásában ragadható meg.<sup>5</sup> Az elementáris-irodalmi elemek feldolgozása által az irodalmi diszkurzus kapcsolatba lép más, társadalmilag meghatározó diszkurzusokkal: megerősítheti ezeket, de viszonyulhat hozzájuk kritikusan is, megpróbálhatja magát kivonni hatásuk alól, de mintegy utópisztikusan túl is léphet a társadalmilag-kulturálisan adott diszkurzív kereteken, hiszen azáltal, hogy az irodalom mint nyelvi-szemiotikai struktúra határozottan elkülönül más társadalmi praktikáktól, és önmagában is értelmezhető, befogadásakor időlegesen és viszonylagosan képes a valós társadalmi gyakorlat felfüggesztésére. Ez azt jelenti, hogy életeseményeket, tapasztalatokat nemcsak reprodukálni képes, de modellként konstruálni és „utópiaként” megalkotni is. Azok a „megélhető applikációs minták” tehát, melyeket az irodalmi diszkurzus megalkot, strukturálják a befogadó valóságérzékelését és a „valósághoz” való aktív viszonyulását is.

Az applikációs minták vizsgálatába szükséges és hatékony bevonni a narratív identitás Link koncepciójával gondolatilag érintkező elméleteit, melyek a narrativitást az identitás „szervezőelveként”, és ezáltal jelentéskonstruálásként tételezik,<sup>6</sup> hiszen a narratíva vonzereje az, ami az olvasót az irodalmi kategóriák internalizálására készíti, illetve a narrativitás az, ami az irodalmi minták applikációját lehetővé teszi a befogadó számára. A jelen elemzéssel való összefüggésben Ricoeur narratív-identitás-elméletét<sup>7</sup> kell megemlítenem, mely a narráció koherenciateremtő erejéről szól, arról, hogy az elbeszélés közvetítő szerepet tölt be az idem-

tusok összekapcsolását strukturálisan és funkcionálisan magyarázza, azzal, hogy mivel a társadalmi munkamegosztás által létrejövő speciális diszkurzusokban szétszórtan képződő tudás re-integrációjára is szüksége van a társadalomnak, létrejönnek olyan interdiszkurzusok, melyek a felhalmozott tudást a speciális diszkurzusokon kívül is hozzáférhetővé teszik – közéjük tartozik az irodalom is.

<sup>5</sup> Jóllehet az intézményesített irodalom elementáris-irodalmi készletek feldolgozása, az irodalmi diszkurzus mint „másodlagos” szemiotikai rendszer (mely az „elsődleges”-nek tekinthető elementáris-irodalmin alapul) nem hozható létre mintegy kombinatorikusan az elementáris irodalom elemeiből. Az irodalmi diszkurzus ugyanis kioldja ezeket az elemeket eredeti diszkurzív összefüggéseikből, és saját, irodalmi koherenciát kölcsönöz nekik, egy átfogó irodalmi struktúra, Link szóhasználatában poliizotópia immár nem autonóm elemeivé alakítva őket.

<sup>6</sup> Vö. *Narratívák, III. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999.; *Narratívák, V. Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2001.; PATAKI Ferenc, *Élettörténet és identitás*, Osiris, Budapest, 2001.

<sup>7</sup> Vö. PAUL RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratívák*, V., 15–25.; PAUL RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*, ford. JEAN GREISCH, Fink, München, 1996.; PAUL RICOEUR, *Zeit und Erzählung*, ford. RAINER ROCHLITZ – ANDREAS KNOP, Fink, München, 1988–1991.

identitás, az állandóság modellje, egyenletesség, invariancia, és az ipse-identitás között, mely az őmagaságnak olyan modellje, amely az időbeli változást, a sokféleséget, a másságot is magában foglalja. Ricoeur elmélete szerint személyiségalkotatra csak a fiktív elbeszélések analógiájára, illetve azok befogadása által tehetünk szert. A narratív identitás elméletalkotói közül Ricoeur mellett említést érdemel még jelen összefüggésben Schrag,<sup>8</sup> aki az embert *homo narrans*ként írja le.

A magyarországi német irodalmi diszkurzus applikációs mintáinak átfogó vizsgálata<sup>9</sup> azt mutatja, hogy a magyar nyelvű diszkurzusvonulat fragmentumai sokkal differenciáltabb identitásalkotást tesznek lehetővé, mint a német nyelvű vonulat szövegei.<sup>10</sup> Jóllehet, a német és a magyar nyelvű diszkurzív vonulat ugyanazokat az identitástartalmakat dolgozza ki (csak néhány alapvető példát említve: részvétel a török dúlás után az ország újraépítésében, részvétel a második világháború után az ország újjáépítésében, kitelepítés), a tartalmak kidolgozásának módzataiban, illetve mechanizmusában jelentős különbségek figyelhetők meg. A fő különbségek két pontban foglalhatók össze. Az első, hogy míg az identitásalkotást a német nyelvű szövegekben nagyfokú redukcionizmus jellemzi, kon-

<sup>8</sup> Calvin O. SCHRAG, *The self after postmodernity*, Yale UP, New Haven, 1997.

<sup>9</sup> Lásd PROPSZT Eszter, *Zur interdiskursiven Konstruktion ungarndeutscher Identität in der ungarndeutschen Gegenwartsliteratur*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

<sup>10</sup> Vizsgálataimban a kortárs magyarországi német irodalom diszkurzusát nem a nyelv alapján definiálom, hanem a magyarországi német etnikai és/vagy nemzeti identitás direkt, azaz szemantikailag explicit konstruálása alapján. Ez azt jelenti, hogy a kortárs magyarországi német irodalmi diszkurzushoz sorolok egy szöveget, ha abban a [magyarországi német] tematikai jegy meghatározó szerephez jut a konfiguráció vagy a konfliktusstruktúra kialakításában. Diszkurzuselemzésemben identitáskategóriák és identitásstruktúrák feltárására helyezem a hangsúlyt, s ezekben a nyelvi megformáltság szerepe nem elsődleges, de döntésemben szociológiai kutatási eredmények is szerepet játszottak, melyek azt bizonyítják, hogy a nyelv nem kötelező alkotóeleme a magyarországi német identitásnak. Bindorffer Györgyi kutatási eredményei például azt mutatják, hogy az eredeti német nyelvjárásokat – melyek a német nyelvterületől elzártna szókincsükben fejlődni, megújulni nem tudtak, a zárt magyarországi német faluközösségekben nagyobb közösségeket kiszolgáló nyelvváltozattá fejlődni nem voltak képesek, s ezért funkciójukat a modernizálódó társadalomban betölteni nem tudták – a fiatalabbak identitásstruktúrájában vagy az irodalmi német nyelv (Hochdeutsch) helyettesíti, vagy más tartalmak, mint például a származástudat. Vö. BINDORFFER Györgyi, *Kettős identitás. Etnikai és nemzeti azonosságtudat Dunabogdányban*, Új Mandátum, Budapest, 2001. A kérdés, hogy a kortárs magyarországi német irodalom fogalma ebben a kiterjesztésben alkalmazható-e olyan esetekben is, mikor a vizsgálat szempontja nem az etnikai és/vagy nemzeti identitás szemantikailag explicit konstruálása, további kutatásokat igényel majd. Fontos lehet az elmondottak implikációjának kifejtése, vagyis az, hogy a magyarországi német identitás kettős identitás. Amint azt Bindorffer Györgyi vizsgálatai bizonyítják, elemkészlete az etnikai és a nemzeti identitás egymást kiegészíteni, de pótolni is képes elemeiből áll: a magyarországi német kisebbség saját (történetileg változó) etnikai identitásának megőrzése mellett (természetesen egyénenként különböző módon) elsajátítja, internalizálja a magyar vagy a német nemzeti identitás azon elemeit, melyek etnikai identitásának elemei közül hiányoznak.

figurációjuk, konfliktusstruktúrájuk gyakorta radikálisan leegyszerűsített világmodelleket alkot (újra csak egy domináns példát említve: a történelmi tapasztalatokat az áldozatok és a bűnösök közötti oppozícióra építve re-konstruálja), a magyar nyelvű szövegek az egyes identitáselemeket mind szemantikailag, mind pszichológiailag komplexebben dolgozzák ki, és az egyes identitáselemek közötti strukturális viszonyok komplexebben re-konstruálják úgy a szociális „valóságot”, mint az egyes ember és a közösség pszichikai valóságát. A másik lényeges különbség abban ragadható meg, hogy míg a német nyelvű szövegek a re-konstruált identitástartalmakat és -struktúrákat csaknem kizárólag szerzői és szereplői kommentárokból – tehát közvetlenül és nem kevésbé didaktikusan – reflektálják, addig a magyar nyelvű szövegekben, mint az alább elemzendő műben is, főként formai és esztétikai struktúrákban történik a reflexió. A különbségek ugyanakkor nem a nyelvben gyökereznek, hanem egyrészt a német nyelvű diszkurzív vonulat hosszú ideig tartó politikai meghatározottságára vezethetők vissza,<sup>11</sup> másrészt a magyar nyelven író szerzők differenciáltabb irodalmi szocializációjára.

Ha Balogh Robert *Schvab evangélioma* kapcsán vizsgáljuk a magyar és a német nyelvű diszkurzusvonalat összefüggéseit és különbségeit, a kapcsolódási pont a „dokumentátornak” a mindenkor aktuális diszkurzusokban elfoglalt strukturális pozíciója lehet, mely az imaginatív elementáris-irodalmi elemek intézményes irodalmi feldolgozása által társadalmi perspektívákat, illetve értékrendszereket

<sup>11</sup> Az a folyamat, amelyben a kortárs magyarországi német irodalom a hetvenes évek elején intézményesül, a magyarországi német irodalmi diszkurzust a politikai diszkurzushoz kapcsolja, és ezáltal politikai funkcióval ruházza fel. Az irodalmi diszkurzus (és ezzel az identitáskonstrukció) gondolati és érvelési struktúráit a magyar nemzetiségpolitikai kurzus fordulata határozza meg: a nemzetiségi politika feladja az automatizmus elvét, miszerint a nemzetiségi kérdések a „szocializmusban” önmaguktól megoldódnak, és a nemzetiségek bevonását hirdeti a „szocializmus építésébe”. A magyarországi német irodalmi diszkurzust az ideológiai szocializáció legitimálja: feladata „szocialista” értékek és viselkedési normák közvetítése, az eszmerendszer szilárdítása. A nyolcvanas években a magyarországi nemzetiségi politika egyre határozottabban erőlteti a szerzőkre a „híd” diszkurzív pozícióját. A „hídverés”, amiben az irodalmi diszkurzusnak támogatnia kellene a politikait, egyrészt, „kelet felé”, konfliktuskezelést célzó Magyarországgal és azon szomszéd államokkal között, melyek területén magyar kisebbség él (főként Magyarország és Románia között), másrészt, „nyugat felé”, gazdasági érdekeket hordoz. Sok szerző azonban olyan diszkurzív pozíciókból szegül ellen ennek az identitáskonstruálásnak, melyekből a magyarországi németek kollektív szocializációja utópisztikusnak, illetve megvalósíthatatlannak tűnik: ezek a szerzők disszimiláló identitásképző stratégiákban szigorúan egyes szám első személyben határozzák meg nemzeti hovatartozásukat, feltárják nemzeti identitásuk meg hasonlottságát. A rendszerváltáskor, mikor a sokáig elnyomott történelmi emlékezet felszabadulása a megújulás lehetőségét nyújtja az identitáskonstrukció számára, a kortárs magyarországi német irodalmi diszkurzus éretlennek bizonyul új identifikációs és tájékozódási minták kialakítására. A krízist, melyet a korábbi, kötelezően előírt önértelmezés elbizonytalanodása okoz, a szerzők nem ritkán az elbizonytalanodott önértelmezés továbbírásával próbálják kezelni.

artikulál.<sup>12</sup> A német nyelvű vonulatban a „dokumentátor” jelentős szerepet tölt be a kortárs magyarországi német irodalom kezdeteinél, a hetvenes években, és a rendszerváltás után, a kilencvenes évek elején is. A „dokumentátor” tudományos értekezések adatait és eredményeit dolgozza bele műveibe, népdalokat, népszokásokat jegyez fel, de a dokumentált anyag nem alakul műveiben irodalommá: nem jön létre olyan átfogó irodalmi struktúra, amelyben a dokumentált anyagban fellelhető elementáris-irodalmi elemek (gyökérmetaforika stb.) irodalmi koherenciát nyerhetnének. A pozíció feltehetőleg abból kiindulva nem alakít ki komplex irodalmi struktúrákat a „valóság” értelmezésére, hogy a cselekményszerűen előtálalt és nyelvileg is előformált „valóság” bemutatása eleve magában hordozza az összefüggések értelmezését, illetve az identitástartalmak dokumentarista feltárása önmagában is az identitás tudatosodásának irányában hat. Balogh Robert, mint majd látható lesz, szintén rendkívül sok „dokumentumot” épít be szövegébe, de a struktúra-pozíciót éppen az jellemzi, hogy ezeket egymással meszerűen összekapcsolt tartalmi is formai struktúrákban átfogó irodalmi struktúrává alakítja, saját, irodalmi koherenciát kölcsönözve nekik.

Balogh Robert a következőképpen nyilatkozott egy rádióinterjújában:<sup>13</sup> „Bárki itt Közép-Európában képes lenne a családja történetéből regényt írni. És akkor a hogyan lenne a legnagyobb kérdés”. A továbbiakban ennek a szerző által hangsúlyozott Hogyan?-nak a feltárása a célom a *Schwab evangéliomban*. A narráció Hogyan?-ját a magyarországi német identitás konstruálásának módozataként vizsgálom, és arra a kérdésre keresem a választ, miként írja újjá a szöveg a magyarországi német hagyományt, miként írja „evangéliumivá”.

Vizsgálódásaimban arra a rendszerre támaszkodom, mely által a mű önmagára, illetve műként való megszerkesztettségére reflektál, vagyis a narráció identitáskonstrukciós elveit a metanarráció<sup>14</sup> segítségével igyekszem feltárni.

Az önreflexió rendszerét egyrészt textuális egységek hozzák létre:

- az első fejezet, a *Kérdések könyve*, mely a *Mikor?*, *Ki?*, *Hol?*, *Miért én?*, *Nevek?*, *Ki az az Ópapa?*, *Ki az az Ómama?* kérdésekkel a szöveg referencialitásának problémáját teszi témájává, a *Történet?*, *Mit?*, *Ki mondja?*, *Mi ez?* kérdések által pedig a narratológia alapkérdéseit intézi a szöveghez – amely tehát explicit metanarrációként olvasható,
- az utolsó fejezet, *Nagyanyám szavai*, mely a szerző nagyanyjával folytatott beszélgetéseit rögzíti (a szerző eredetileg csak nagyanyja hangját szerette volna

<sup>12</sup> Jürgen Link ezeket a pozíciókat diszkurzív pozíciónak nevezi.

<sup>13</sup> Irodalmi Újság, Kossuth Rádió, 2001. 07. 07.

<sup>14</sup> A fogalmat Csányi Erzsébet kijelentésének (*A regény öntudata. Metanarratív próza a jelenkori magyar és szerb irodalomban*, Forum, Újvidék, 1996.) értelmében használom.



megörökíteni), és amely az előző három fejezetre vonatkoztatva metanarrációként olvasható, hiszen a fikció valós (?) alapjait rögzíti, s melyben szintén reflektálódik a referencialitás,

- az imák és a ráolvasások, melyek funkciója csak az elbeszéltek funkciójával párhuzamban érthető meg, melyek tehát implicit metanarrációként olvashatók,
- azok a szöveghelyek, melyek az elbeszélést, illetve az elbeszélhetőséget problematizálják vagy a nyelvet teszik a reflexió tárgyává.<sup>15</sup>

Másrészt paratextuális elemek vesznek részt az önreflexió rendszerének kialakításában:

- a műfajnak a címben *evangéliom*ként való megjelölése, miáltal a szöveg az önazonosság mércéjeként jelöli ki magát, hiszen az *evangélium* a szó profán értelmében olyan „abszolút” írás, melynek igazában feltétlenül hiszünk, melyet cselekedeteink mércéjeként elfogadunk,
- az alcím, *Nagymamák orvosságos könyve*, mely gyakorlati felhasználhatóságot sugall, és az olvasónak címzett pragmatikai utasítást is implikál,
- a fejezetcímek,

<sup>15</sup> A szerző nyelvválasztásával kapcsolatban álljon itt egy idézet: „A sváb az elmaradott nyelv Nagypapuka, magyarul kell beszélni. A mi svábunkkal nem lehet mindent kifejezni. Svábul nem lehet írni. A faluban még megértik, de két faluval arrébb már csak fülelnek, hogy mit is mond ez a buta sváb. A németek, Nagypapuka, a németek csak néznek, még jó, ha elnézően mosolyognak, egy mukkot nem értenek a maguk svábjából. Amikor az iskolában, németórán megszólaltam svábul, kiröhögtek. Szégyelltem magam, Nagypapuka, érti? Szép, szép, hogy maguk itt falun egymás közt elsvábolnak, de nekem németül kellett volna megtanulnom, nem vasárnapi iskolába járni, meg pácsker, néptánc, hájmátlíder! [...] Igen, emlékezni azt lehet svábul, hogy mi volt a családban, hogy melyik volt a bognár nagypapa, és ki volt a bognár nagypapa bognár nagypapája, és az ő nagypapájának a szépapja, egészen a tutajokig, hogy jöttünk le a nagy vízen, meg szekereztünk. [...] Na, erre jó a sváb. Meg a maga meséire, hogy az angyalok, az ördögök, meg a Brauchfrá.” (98.) Ez a szöveghely és a következő arra is magyarázatul szolgálnak, miért váltakoznak a történetmondás, a kifejezés szintjén különböző beszéd- és írásmódok. Az Ópapa nyelve erősen stilizált; „Nagyanyám szavai” a beszélt nyelv stílusjegyeit hordozzák, azaz a spontán gondolatmenetet elliptikus, egymáshoz lazán kapcsolódó mondatok rekonstruálják; az imák és a ráolvasások archaikus nyelven szólnak és fonetikus írásmód rögzíti őket. Ezáltal, mint azt később kifejtem, a kifejezés síkja a tartalmi struktúra részévé válik. „Elszakíthatatlanok voltak a nyelvüktől. Volt valami gyarlóság a ragaszkodásukban. Ha nem a maguk nyelvén szólaltak meg, a szemérmességükből zavarodottság lett, habogás, majd hallgatás. [...] A saját nyelvük inkább csak ételekről szólt. Állatokról, növényekről. Napi teendőkről. Ritka ünnepekről. Az egész külvilág idegen volt, távoli, ellenséges, érthetetlen, megnevezhetetlen és furcsa, csak ők nem, mert egymást megértették. Így alakult lassan a beszéd gyatra módjává a hallgatás. Hogy lehetne mindazt elmondani, amit érez valaki, ha nem tudja, hogyan kezdjen bele? Nincsenek rá szavak.” (16.)

- melyek közül az első, *Kérdések könyve*, a szöveg pragmatikai beágyazottságát jelzi,
- melyek közül a következő három, *Ópapa könyve*, *Ómama könyve*, *Unokák könyve*, mint azt később kifejtem, a szöveg ismétlési struktúráit tagolja,
- melyek közül az utolsó, *Nagyanyám szavai*, egy széljegyzettel együtt, „A könyv írására ezek a beszélgetések készítették”, a korábban elbeszéltek, illetve a mű kontextualizálását jelzi,
- az alfejezetek címei, melyek azok elbeszélésként való megszerkesztettségét vannak hivatva jelölni, mint például *Az Ópapa meséje az Óhazáról [...]*, *Az én mesém rólam [...]*, vagy a többszörösen szerkesztett és tükröztetett elbeszélést hangsúlyozzák, mint például *Az Ópapa meséje az Ómama visszatértéről, melyben az Ómama elmeséli [...]*,
- a széljegyzetek, melyek különféle funkciókat hordoznak: kommentárként szerepelnek, forrásokat adnak meg (törvénycikkelyeket, rendeleteket idéznek, de a nagyanya szavait is), dátumokat, adatokat sorakoztatnak fel, utalásként szerepelnek és utalásokat magyaráznak, szöveghelyek német vagy magyar fordítását adják meg, és nem utolsósorban intra- és intertextuális utalásokat fejtenek ki,
- a dokumentumok, melyek szintén „széljegyzetként” jelennek meg, családi fényképek, igazolványok és iratok, olvasókönyvek fejezetei, egy Gillette-borotva és egy hajápolószer reklámja, melyek a „tények” fikcióvá való alakítását szemléltetik,
- a mottók,
- melyek közül az első, „Nektek, gyerekek! Meg az unokáknak!”, önidézet,<sup>16</sup> s a magyarországi német konvenciók kommentárjaként értelmezhető,
- melyek közül a második, „... a sváb: az egyik német törzshöz, nyelvjáráshoz tartozó személy”, egy definíció, mely a szövegszerkesztés objektíváló tendenciáit jelzi,
- melyek közül az érzelmi töltettel bíró harmadik, „Weil blau ist der Himmel / Und Blau blüht das Vergissmeinnicht / Und die Augen meiner Mutter sind auch Blau”, (a szerző motivációi mellett) a szövegszerkesztés szubjektíváló tendenciáit jelzi.

A narrációs rendszer rendszerként való leírásának kiindulópontjaként szolgálhat a mű öndefiníciója a *Kérdések könyvéből*:

<sup>16</sup> Széljegyzet a *Kérdések könyvében*: „Nektek, gyerekek! Meg az unokáknak! Ti élvezitek majd! Nekem már mindegy. Meg lesz Húsvét, Karácsony, Születésnap. A narancs mellé pénzt is dugok. Azt elfogadjátok, mi? Én etetem a disznót, kapálom a szőlőt, de ti élvezetek. Nekem nem kell sok. Csak nektek.” (15.)

Mi ez? – Összerakhatatlan darabokból épülő könyv, régen felejtésre ítélt emberek sorsából összefüggő, nem alakuló történet, egymásba olvadt emlékek, színek, illatok, elválás, egyesülés, bódulat és téboly. Csigavonalon mozgó, csöndes merengés. Svábokról. (11.)

A metanarráció szerint tehát az identitáskonstruálás egy csigavonal mentén megy végbe, a narráció másodlagos rendezési elve a spirál, mely az örök ciklikus-ság, az örök fejlődésben lévő ciklikus folytonosság és az emanáció szemantikáját hordozza, és amely gondolatalakzatként a kiindulási pont egyre nagyobb gondolati íveken történő reflektálását jelenti.

A „csigavonalon mozgó merengés” kiindulópontja a magyarországi német lét, illetve a magyarországi németté válás. Az elbeszélés kiindulópontja az az esemény, amely a magyarországi németeket magyarországi németekként definiálta, illetve identifikálta: *Az Ópapa meséje az Óhazáról, arról, hogy miért is hagytuk ott azt a vidéket, hogy elinduljunk ide.* Az elbeszélésben az [utazás] szemantikai egysége kap domináns szerepet. Ez a tematikai jegy alapozza meg az [útonlevés] jelentéssíkját, melyet aztán a narráció, spirálisan, kibontakoztat: az [utazás] mint domináns tematikai jegy más elbeszélésekben, egymást kiegészítő, referáló, interpretáló, azaz egymást kölcsönösen kitágító kontextusokban is visszatér: a nagy-papa elbeszéléséhez kapcsolódik *Az én mesém rólam, hogyan maradtam itt, hogyan nem mentem vissza az ópapák földjére [...]*, melyben az Unoka 1988-as NDK-beli építőtábori élményeiről számol be, és melyet annak elbeszélésével zár le, hogy a dédnagyanyja a kitelepítés után Németországból, az „anyaországból”, három határon keresztül hazagyalogolt Magyarországra, a szülőföldjére. A csigavonal későbbi kanyarulataiban aztán az Ópapa azokról a napokról mesél, melyeket a kitelepítéskor családjával együtt a marhavagonba zárva töltött. Még később következik *Az Ópapa meséje az Ómama visszatértéről, melyben az Ómama elmeséli, hogyan is lehet három határon át hazatérni.* Ezt követi az Ómama álmának elbeszélése, melyben halottaival utazik egy hintóban, a csigavonal néhány további íve után az Unoka monológban összegezi a magyarországi németek be- és kitelepítését. Ezután megidéződik a „kerékcsettogás”, annak a vonatnak a zaja, amelyik a kitelepítendőket szállította, mire aztán az Ópapa rémálma következik a kitelepítésről. Aztán az Unoka mesél nagyanyja útjairól a városba, mikor „eladózni” járt, végezetül pedig „Nagyanyám szavai” olvashatók az Ómama hazatéréséről és a piaczásról. Az [utazás] szemantikai potenciája az ismétlődés révén egyre nagyobb és nagyobb lesz, a tematikai értékjegy a magyarországi német lét egyre komplexebb reflexióját nyújtja.

A jelentéssíkok (izotópiák), melyeket a csigavonal mint ismétlési struktúra kibont, a magyarországi német identitás kategóriáiként is felfoghatók. A szöveg

központi izotópiái az [útonlevés] mellett, mely a teljes szövegstruktúrát tekintve  $\pm$ [megállapodott biztonság]-ként pontosítható, a következők:  $\pm$ [biztonságkeresés a metafizikában],  $\pm$ [biztonságkeresés az érzelmekben],  $\pm$ [mértéktartás] és  $\pm$ [reflexivitás]. Mivel az ismétlődéseket, a tematikai jegyek újbóli felbukkanását a széljegyzetek is jelzik, vagyis mivel a metanarráció a csigavonal, azaz az elbeszélés kontinuum bizonyos pontjait a lineáris elbeszélésmenetet kiegészítve úgymond küllőszerűen is összeköti egymással, elmondható, hogy a szöveg a magyarországi német identitást hálóként, hálózatként konstruálja. Ebben a hálózatban a magyarországi német identitás kategóriái relatív önállóságot mutatnak. Az elbeszélések ugyanis nem kapcsolódnak össze történeté (hiszen ez egy „összerakhatatlan darabokból épülő könyv”, és „nem alakuló történet” – 11.), melynek re-konstruálásával az identitáskategóriák egymás közötti viszonya interpretálható lenne. A narráció fragmentumot, töredéket hoz létre, a magyarországi német identitás kategóriái ismétlődésük révén azonosíthatók identitáskategóriaként.

Az ismétlésnek az a megjelenési formája, mely ebben az összefüggésben mélyrehatóbb vizsgálatot igényel, ugyanannak az identitásképző eseménynek az újrafelvétele, újra elbeszélése más és más elbeszélők által – hiszen az ismétlésnek e formája révén a [megállapodott biztonság], a [biztonságkeresés a metafizikában], a [biztonságkeresés az érzelmekben], a [mértéktartás] és a [reflexivitás] tematikai jegyek, vagyis a magyarországi német identitás központi kategóriái folyamatosan újraértékelődnek és újraértelmeződnek. Az identitásszempontjából meghatározó események különböző nézőpontokból való elbeszélései egyfelől egymáshoz való viszonyukban foglalkoztatnak, másfelől azokhoz a konvenciókhoz való viszonyukban, melyek a mindenkor elbeszélő közösségében a magyarországi német létről való beszédét meghatározzák, másképp fogalmazva ahhoz a magyarországi német identitásdiszkurzushoz való viszonyukban, melyet a szöveg tradicionális magyarországi német identitásdiszkurzusként re-konstruál.

A konvenciókat a *Kérdések könyve* a következőképpen rögzíti:

A járdán könnyen megbotlasz. Minden lépésre figyelni kell. [...] A házak előtt fapadokról öregasszonyok bámulnak. Köszönni kell. [...] Ha nem köszönsz, nem vagy jó ember. Ha nevetsz, nem vagy komoly ember. Ha dúdolsz, akkor félnotás vagy. Figyelnek, megfigyelnek, döntenek. [...] Tudja minden iskolás, mi a mérték. Tiszta járdák, virágok és átláthatatlan téglakerítések. Mindenki tudja, hogyan kell éreznie, cselekednie, mit szabad és mit nem. Meggondolatlanul nem ragyog fel senki szeme, csak úgy, tétován nem lépdel senki. Az utcán nem sírnak. Mások előtt nem sír senki. Halkan veszekednek. Élethosszig tartó magány és fegyelem vésődött a felnőtt arcokra. [...] Itt mindenki tartja magát. Ha nyugtalan valaki, imakönyvet vesz a kezébe, a sza-

vakra összpontosít, hátha így elmúlik minden gond. Mert mindig csak a szerzés. Az lett a fontos, hogy hol lehet spórolni valamit. [...] Félretenni, spórolni és büszkének lenni nehéz egy életen át. A góg nem mentes a nyugtalanságtól. Csak a szeretethez szerettek volna visszatérni, ezért imádkoztak. Az a baj, nem tudták, mire vágnak. A szavak, csak a szavak. És ezek a szavak beszéltek szépségről, örömről, nagy szerencséről, talált kincsről, szerelemről. Újra és újra el kellett olvasni a szavakat, amíg el nem zsongítottak. Hogy el lehessen hinni. Hogy létezik más is, mint a munka. Szavak, csak szavak. De hogy mitől voltak boldogok a régi öregek? Erre nincsen szó, csak a képzeletben, s az kimondhatatlan. És lassan abbamaradtak a szép szavak, vissza kell zsugorodni ugyanabba a testbe, ugyanoda, ahonnan kiragadnak a gyöngéd szavak. Az érzelmeket, ezt a zsongást ki kell dobni a lélekből. A nyomorúság nyomorúság. A szép szavak újra a messzeségbe hátrálnak. El kell felejteni mind. (14–16.)

E konvenciók keretei között mozognak „Nagyanyám szavai” és a nagypapa elbeszélése, *A Nagypapuka magyarázza az Unokának, hogy tisztára söpörték a tiszta járdát, mert azt kellett, s az Unoka nem érti meg (Unokák könyve)*, melyben a nagypapa a szovjet munkatáborba való elhurcolásáról beszél, a kényszerszermunkáról, a szocialista rendszerhez való alkalmazkodásáról; melyek egy erősen szabályozott, mértéktartó és szemérmes világot re-produkálnak fegyelmezetten, mértéktartóan és szemérmesen.

Kritikai a viszonya a szöveg által re-konstruált konvenciókhoz az Ópapa, az Ómama és az Unoka elbeszéléseinek.

Az Ópapa, akit a *Kérdések könyve (Ki az az Ópapa?)* gyenge idegzetű és alkoholbeteg emberként ír le, nem hasznos tagja a közösségnek, már csak ezért is kívül áll a konvenciókon. Elbeszélései érzelmeire és reflexióira épülnek, ezen az alapon, álomszerűségükkel, víziószerűségükkel kérdőjelezi meg a konvenciókat. Az érzelmek által vezérelt támadást a mértéktartás ellen jól szemlélteti a vagonban töltött napok elbeszélése:

Egyszer három napig ordítottam azt, hogy Ich will es neet! Félttem. Bezártak minket a vagonba. Ich will es neet! Így kezdtem, és kitarítottam ezt az e-t, három egész napig, kibírhatatlanul, úgy, hogy a körülöttem levők a csontjaikban érezték a félelmemet [...]. Félttem a haláltól, velem félt az egész vagon, az örök és a vasutasok. Félttem, hogy törvényt ülnek felettünk [...]. Miért? Mert vétkeztünk. Testvéreink szíve fekete vértől keserű. Volt-e egyáltalán aranyló örömtől ragyogó? De miért nem örülünk mi soha? A svábok? A svábok sohasem cselekedték azt, amit a szívük megparancsolt. [...] Mi is vétkez-

tünk [...], mert csak a szerzésre gondoltunk. A spór. A manna elénk is hullott, de minékünk csak panasz jött a szánkra, más egyéb alig. [...] Ezért itélkeztek fölöttünk. [...] Három napig ordítottam. Mindenki szenvedett körülöttem. Én is. Nem tudtam abbahagyni. Szemem előtt gomolygott a fekete füst. Kúsztam fel rajta, alattam parázslottak a csontra fosztott hullák. Láttam a lányom ijedt tekintetét. Sajnáltam. A feleségem végtelen türelmet mímelt, a pacskert babrálta, felfeslett a varrás, pedig a talpába belevarrta minden pénzünket. Én a haláltól félek, a fájdalomtól, a késtől, a tűztől, a füsttől, ő pedig a pénzt véd. (52–55.)

Az Ómama monológja, az *Ómama éjszakai perlekedése a nyári konyhában, csak úgy, ahogy az öregasszonyok szoktak (Ómama könyve)* a kétkedő monológja, aki nem talál a konvenciókban rendre, biztonságra, megváltásra:

Taníts meg a szerénységre, taníts meg a tűrésre, taníts meg engem hízelegni, mert nehéz az én szívemnek kérni. Nem értem az édes szavak, imakönyvek, harangkondulások rendjét, kinek ad ez erőt? (82.) [...] Mindenre van áldás. A szenvedésre is van? (85.)

Az Unoka, aki nem ezekben a konvenciókban nőtt fel, és tanult ember, tágabb pragmatikai keretek között értelmezi a konvenciót. Monológja, *Az Unoka monológja Nagypapukához, aki a gangon ül (Unokák könyve)* a magyarországi németek történelmét összegzi, és szembesít a konvenció elégtelenségeivel: a háború és a háború utáni korszak példáján mutatja be annak a fegyelemnek a korlátait és veszélyeit,<sup>17</sup> mely nem képes felmérni alkalmazkodása és engedelmissége következményeit, valamint számon kéri a mértéktartást, mely az ő szemében, minthogy nem ismeri el a létfenntartás elemi feltételeként, szeretetlenség.<sup>18</sup>

Ugyanaz az identitásképző esemény végigvonulhat a felsorolt szemantikai rendszereken: egy esemény elbeszélése a konvenciók szemantikai keretei között

<sup>17</sup> Az unoka fegyelmet illető kritikáját a széljegyzetek az *Ópapa könyve* következő helyével hozzák összefüggésbe: „Isten parancsol. A csendőr parancsol. A katona parancsol. Szót kell fogadni. Azt mondták, lengetni kell a kart, előre, hogy lássuk az ujjunk, mert az jó. [...] Nekünk muszáj letérdelni, ha a lármás ember, kezében puskával, hadonászik. Eddig felegyenesedve jártunk, most úgy kell viselkedni, ahogy nem bántanak bennünket. Ha meg kell hajolni, meghajolunk [...]” (46.)

<sup>18</sup> Vö. „A sváb gazda csak a saját fajtájával áll szóba, bizalmatlan, rátarti, rideg, ő akar a leggazdagabb lenni a környéken. Nem házassodik idegennel, Nagypapuka, hát nem rokonunk a fél falu? Mértékletes és józan népek lakják a falut. Egy válás volt itt ötven év alatt. Azt kimutatja a sváb, hogy szereti a földjét, a disznáját, de hogy a feleségét! Azt soha. Mások előtt semmi érzelmet ki nem mutatni, ez miért volt, Nagypapuka? Most mit néz így! Válaszoljon! Nem tud.” (103.)

összekapcsolódik ugyanannak az eseménynek az elbeszélésével a konvenciókritika szemantikai keretei között, sőt, ugyanaz az esemény a konvenciókritika több szemantikai alrendszerén is végigvonulhat, az érzelmek, a kételyek vagy a pragmatikai szemléletmód rendszerén is.<sup>19</sup> A kritika tehát módosítja a hagyományos magyarországi német identitásdiszkurzust, illetve új identitásdiszkurzust vezet be.

Kritika éri mindeközben, illetve ezáltal a hagyományos identításkonstruálás alapelvét, az ismétlést is. A konvenció ismétlési struktúráit elégtelennek mutatja a narráció.

A nagypapa elbeszélésében, *A Nagypapuka magyarázza az Unokának, hogy tisztára söpörték a tiszta járdát, mert azt kellett, s az Unoka nem érti meg (Unokák könyve)*, a hétköznapi ismétlődései, vagyis a mindennapokban ismétlődő cselekvések, események nem védenek meg a kiszámíthatatlantól, nem képesek a változtathatatlanság, az állandóság illúzióját fenntartani. A munkatáborba való elhurcoltatás kapcsán állapítja meg a nagypapa: „Mi csak a régi megszokott mondatainkat darálgattuk. Hiába.” (108.) Az Unoka elutasítja az ismétlésben manifesztálódó alkalmazkodási kísérletet („Ketten maradtunk, és mint a régi öregek, elkapirgáltunk kinn a szőlőben, vagy csak neszeztünk a pincében, gúlába hordtuk a krumplit, rendezgettük a répát, tisztára söpörtük a tiszta járdát” – 110.): „s az Unoka nem érti meg”.

A mindennapok ismétlései, melyek nem telítődnek érzelmekkel (hiszen az érzelmek nem férnek össze a mértéktartással, a konvenciók kizárják őket), elidegenedéshez vezetnek. A nagymamáról olvashatjuk (*A Nagymamuka története, aki szombaton vonatra szállt [Unokák könyve]*):

<sup>19</sup> A mondottakat jól szemléltetik az Ómama hazatéréséről szóló elbeszélések. Az eseményről „Nagyanyám szavai” a konvencióknak megfelelően, érzelmek nélkül tudósítanak: „Hát egyszer meghalt a nagypapa. Onnan elindult a nagymama a bozsokiakkal gyalog. Azok fiatalabbak voltak, még jobban bírtak menni, nem akarták őt, de hát akkor mégse hagyhatták ott. 1887-ben született az Ómama, 1950-ben ért haza. 63 évesen már nem bírt úgy. [...] Itt Magyarországon eladott pár harisnyát. A pénzt, amit kapott, abból fölszállt a vonatra, és ameddig elég volt. Így jött haza. Gyalog is egy darabig, meg ahogy tudott.” (130.) *Az Ópapa meséje az Ómama visszatértéről, melyben az Ómama elmeséli, hogyan is lehet három határon át hazatérni* érzelmekkel telített elbeszélése ugyanannak az eseménynek: „Többé nem mesélte, hogy csak mentek, mentek, mégse haladtak. Hogy országúton nem lehetett, mert katonák álltak mindenfelé, papírokat kértek, fegyverekkel hadonásztak. [...] Hogy vissza ne találjanak, eső mosta el az utakat, mosta el a síneket, gyökerestül dőltek ki a fák, mindenfelé csak fodrozódott a szürke víz. Az Ómama csak állt egymaga, a bozsoki fiatalasszonyok elsiettek. Ha mégis rátált a helyes útra, s a szíve olyan tiszta lett, mint az üveg pohár, elébe jött az út, összezsugorodott mezítlábas talpai alatt.” (70.) Az Unoka pragmatikusan is megvilágítja az eseményt: „Volt egyszer egy ország, ahonnan hazagyalogolt a dédanyám! Hazulról otthonába! Anyaországból szülőföldre! Onnan ide.” (27.)

Ez az asszony szenvedett a szeretetlenségtől, s szenvedése otthagya nyomát az arcán. Elvesztette hitét a vallásban, elvesztette hitét a körülötte élőkben. Közönnyel szeretkezett, közönnyel főzött, közönnyösen szemlélt mindent: öröm, bánat, halál és gyerekcsületes, semmi nem kavarta fel. Saját vágyai sem készítették cselekedetekre, megcsinálta, amit kell. És mást nem. Egyedül élt, egyedül gondolkozott. Tudta, ő is hibás, hogy ez így maradt [...]. A szeretetet, amire vágyott, ő zárta be saját magába. Mindig szeretete volna lerázni magáról a béklyót, de a közönyösség újból és újból eluralkodott rajta. Most már késő. [...] A férjétől azt szeretete volna hallani, te vagy a legjobb feleség a világon. Vagy még inkább, hogy suttogja a fülébe: Bocssással meg nekem! De csak jelentéktelen események történtek. Ettek, dolgoztak, szeretkeztek. Mindent ugyanúgy. Mindent ugyanolyan alaposan, mindent rendben. Ahogyan kell. (119.)

Ugyanakkor a nem hétköznapi ismétlődések, például a kötött ima szavainak ismétlése, mint azt az Ómama monológja is mutatta, nem válnak a cselekedetek mércéjévé, az ima szavai nem épülnek be a mindennapi életbe.

A konvenció ismétlési struktúrái körvonalként írhatók le, s ez a körvonal a csigavonal folytonos fejlődésben levő ciklikus kontinuitást jelző képével szemben céltalan, vak körben járást konnotál.

A konvenciók ismétlési struktúrái „elkoptatják”, szemantikailag elhasználják az ismételt elemeket, mígnem azok elvesztik jelstatusukat. A narráció ismétlési struktúrái ezzel szemben a reflexió (a metanarráció) által újra (illetve komplexen, differenciáltan) jelként teszik hozzáférhetővé ezeket az elemeket. Következésképpen kijelenthető, hogy a mű a magyarországi német identitásdiszkurzust a reflexió, a tudatosítás által írja újra.

A tudatosítás a magyarországi német hagyomány alapelemeinek kijelölését jelenti, illetve ezeknek az elemeknek az egyéni identitásképzés vonatkozási pontjaiként való kijelölését. Mondhatni, egyfajta genetikai kód leolvasásáról, illetve felfejtéséről van szó.<sup>20</sup> Ezzel visszatérek a csigavonal metonímiájához, a spirálhoz, mellyel a bevezetőben az ismétlést, a narráció másodlagos rendezési elvét írtam le, hogy egy további dimenzióban is megvizsgáljam.

Ha a magyarországi német identitás egyes kategóriáit (a [megállapodott biztonság], [biztonságkeresés a metafizikában], [biztonságkeresés az érzelmekben], [mértéktartás], [reflexivitás] tematikai értékjegyeket) a biokémiából ismert bázi-

<sup>20</sup> Vö. „Hallgatnak a régi öregek, magukkal vitték a szavakat. A nagyanyám megszólalt. Mesélt. Én, az unoka csak rögzítettem. Emlékek régen élt emberekről, *akikből én lettem*, akik fogták a kezem, akik játszottak velem, akiket megismerni szeretnék. Itt vannak velem, mégsem tudnak szólni, türelemmel hallgatnak. Emlékek. Némelyikük fénykép, vagy sírkövön név és évszám. A nagyanyám megszólalt. Ő az utolsó, aki tudja. Én az első, aki hallgatja.” (10. Kiemelés tőlem.)



sok képeire vetítjük, melyek kötések (szemantikai kapcsolódások) révén kettős spirállá állnak össze, akkor a narrációt (a bázisok ismétlődését) „genetikai” információk hordozójaként értelmezhetjük. Az elbeszélés szálai tehát DNS-szálakhoz hasonlíthatók, melyekben a bázisok egymással párokat alkotva ismétlődnek,<sup>21</sup> például [mértéktartás] és +[biztonságkeresés az érzelmekben] az Ópapa elbeszéléseiben, +[mértéktartás] és +[biztonságkeresés a metafizikában] „Nagyanyám szavaiban”, –[megállapodott biztonság] és +[biztonságkeresés a metafizikában] *Az Ópapa meséje az Ómama visszatértéről* című elbeszélésben stb.

Az ismétlés által tudatosított elemek (újra) beleépülnek az életbe, a mindennapokba – mint azt az imák és a ráolvasások elemzése mutatja. Az imák és a ráolvasások egyik funkciója a metanarráció szintjén az ismétlés és a narráció reflektálása, ugyanakkor maguk is ismétlési struktúrák, amint azt az Ómama imája bizonyítja:

#### Az Ómama imája az Almafához

Asz Atyának Fijunak és Zentlélek nevében  
Kezdemel keresztet vetni a betekre  
Akor kimeni a fához és megrászni aszt háromszor

Alma fa én megáldlak  
Alma fa én megrázlak  
Első madár ki átröpüli ákadat  
Vitye el az én bajomat  
Mind a 77 betekségem  
Mind a 77 bajom

<sup>21</sup> Az elemzés ellentmondásmentességét biztosítandó ezen a ponton vissza kell térnem arra a megállapításra, miszerint az egyes identitáskategóriák relatív önállóságot mutatnak. Az állítás azt a tényt szeretné hangsúlyozni, hogy a szöveg nem fejt ki, és nem reflektálja az egyes izotópiák (identitáskategóriák) közötti viszonyt, a „relatív” jelző pedig arra utal, hogy az egyes izotópiák sohasem rekonstruálhatók egymástól teljesen elkülönítve. Le kell szögezmem továbbá, hogy a DNS-lánc képét a biológiai realitáshoz képest meglehetősen szabadsággal használom az identitáskategóriák szemléltetésére: nem 4, hanem 5 bázissal operálok, és köztük a biokémiai kötött kapcsolódási szabályoknál szabadabb szemantikai és pragmatikai kapcsolódási szabályokat tételezek. A [mértéktartás] például, jóllehet a leggyakrabban a [biztonságkeresés a metafizikában]-hoz kapcsolódik (*Kérdések könyve*, az Ómama monológja), kapcsolódhat a [megállapodott biztonság] (a nagypapa elbeszélése a vagonban töltött napokról) vagy a [biztonságkeresés az érzelmekben] tematikai értékjegyekhez is (az Unoka monológja), +[mértéktartás] viszont soha nem kapcsolódik például +[reflexivitás]-hoz. Nem vizsgálom azt sem, hogy a „bázisok” ismétlődésének sorrendje hozzájárul-e, és ha igen, mennyiben a „genetikai” információ kódolásához. Végezetül hangsúlyoznom kell, hogy szigorúan metonimikusan beszélek, természetesen nem áll szándékomban azt sugallni, hogy identitások a gének által volnának/lehetnének kódolva.

Segítsél engem Atya Fiju Zentlélek  
Vessél rám keresztet  
Fujjad el rólam a bajt háromszorra  
Ahoty én a fát mekrázom a madarra át szájjon

Rekkel és délben és este is naplenyukta után  
Mongyadki az én nevem  
Vesd a keresztet s mondogasd az én nevem

A madar elpusztul  
A betek mektyótyul (125.)

Az imák és a ráolvasások rámutatnak, hogy a narráció is a kritizált konvenciókban gyökerezik, illetve közvetítenek a narráció és a kritizált konvenciók között. Az imák és ráolvasások – mint ismétlési struktúrák – gyógyító funkciója ugyanis áttevődik a narrációra – mint ismétlési struktúrára. Metanarratív elemek, különösen az alcím, *Nagymamák orvosságos könyve*, és a záró ima gyógyító hatást tulajdonítanak a narrációnak mint ismétlési struktúrának. A záró ima az elbeszéltek funkcióját, „gyógyhatását” a koherenciateremtésben határozza meg. A „gyógyhatás”, a koherencia a metanarráció szerint úgy érhető el, hogy a magyarországi német identitás elemei tudatosodnak az egyénben, így az egyén ezeket az elemeket cselekedetei számára meghatározóként, mérvadóként ismeri fel. Az egyén szabadon alakíthatja viszonyát ezekhez az elemekhez, mint ahogyan azt az egyes elbeszélők is teszik a tematikai jegyek pozitív vagy negatív értékjegyként való értelmezése és használata során, s az identitáselemekhez való egyéni viszonyok kialakítására készíti olvasóit a mű formai struktúrái által is. A hypertextre emlékeztető forma potenciális interaktivitást kommunikál. Mindazonáltal abban, hogy ezek a tartalmak meghatározóak identitása szempontjából, akkor is, ha esetleg időközben levetett vagy devalvált identitástartalmakká váltak, nem kétkelhet az egyén, hiszen a tartalmak *evangéliomot* alkotnak, mint fentebb említettem, a szöveg a műfaji megjelölés által az önazonosság mércéjeként jelöli ki magát. A műfaji megjelölésben megragadható komplex intertextuális reláció tovább növeli a feltárt identitáskategóriák szemantikai potenciáját, pragmatikai szinten pedig a jelentésadásnak, a hagyomány egyéni átértékelésének, átszervezésének, újrárásának lehetőségét hangsúlyozza.

Fejtegetéseimet lezárandó álljon itt a művet záró ima, mely összegzi a narráció motivációit és szándékait (s melynek „széljegyzete”, egy biciklizet és motorosokat ábrázoló képsorozat, megintcsak az [útonlevés]-re reflektál):<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ezen a ponton ismételten hangsúlyozni szeretném, hogy a műben a kifejezés síkja, illetve a szö-

für breuchen Ráolvasni

A holtak orzákúttya asz élök orzákúttya.  
Esz asz etyetlen ami özzeköt.  
Esz asz etyetlen ami mekmarad  
Aki átment rajta montyael bizalommal.  
Hoty elhinni eszt könyüb letyen  
Hoty ne vetyük eszt tréfának.

Mer a madar elpusztul  
S a betek mektyótyul. (138.)

---

veg formai-optikai megszerkesztettsége releváns részét képezik a tartalmi struktúrának: a képsorozat és az ima magát a narrációt is „útonlevésként” azonosítják.

*Világirodalom,*  
főszerk. Pál József

Egy átfogó irodalomtörténeti munka megírásakor nem a tudásanyag megszerzése és elsajátítása jelenti a legfőbb nehézséget, hanem az, hogy válaszolni kell a kérdésre: miként beszéljünk az irodalomról? Könnyű beszélni az irodalomról, hisz mindenkinek van róla mondanivalója; nehéz azonban tisztázni, miről érdemes szólni, mit érdemes elemezni, és egyáltalán hogyan érdemes belekezdeni az irodalomról való beszéd vagy írás folyamatába. Peter Sloterdijk joggal hívta fel a figyelmet arra, hogy a mai ember nem nagyon tud mit kezdeni az úgynevezett klasszikus művekkel: „Közömbös barbárként állunk a klasszikus lelet előtt, csontunk velejéig hűvösen, és tanácstalanul forgatjuk a leletet a kezünkben. Vajon jó-e még valamire? Semmiképpen sem mondhatjuk már, hogy a priori hinnénk abban, hogy a kiemelkedő szövegek életfontosságúak.” Annál égetőbb a kérdés: mi az, amit valóban érdemes elmondania a világirodalom több évezredes történetéből ma, a harmadik évezred elején annak, aki nem egységes és egysíkú, mégis átfogó képet kíván adni a világ irodalmáról, és akinek eközben saját „barbárságával” éppúgy meg kell küzdenie, mint a széles olvasóközönség – vagy akár a klasszikusokról szóló tudományos diskurzus – „barbárságával”? S hogy rögtön „in medias res” kezdjem, a *Világirodalom* című kötetrel szemben az a legalapvetőbb kritikám, hogy nem találom nyomát annak, hogy a szerkesztők és a szerzők komolyan feltették volna maguknak ezt a kérdést. Mi a történelem? Mi az irodalom? Mi a világirodalom? Mit kell és mit szabad elmondani belőle? Mire helyezzük a hangsúlyt? És főleg: kinek szánjuk a kézikönyvet? Ezek a kérdések nem pusztán „szakmai” szempontból érdekesek: a szerkesztési elvek tisztázása azért is elengedhetetlen, mert meg kell találnunk az utat „vissza a klasszikusokhoz”, meg kell találnunk, hogyan tudjuk a felnövekvő generációknak a legmegfelelőbb módon közvetíteni az irodalom, adott esetben a világirodalom szeretetét. A következőkben mindenekelőtt a szerkesztés általános szempontjaira összpön-

tosítok, és megkísérlem néhány mondatban összegezni, hol látom azokat a pontokat, ahol véleményem szerint érdemes lett volna más megoldást keresni. Három alapvető kérdésre fogok koncentrálni: a világirodalom, az irodalom és a történelem fogalmára.

A világirodalmat sokféleképpen fel lehet fogni. Ha azonban tartjuk magunkat ahhoz, amit a *Világirodalom* szerkesztői számára is példaadó *Világirodalmi lexikonban* olvashatunk, akkor nem szükségtelen megkülönböztetni a világirodalom és az egyetemes irodalom fogalmát. A világirodalom, írja Martinkó András a *Világirodalmi lexikon* vonatkozó szócikkében, „azon irodalmi alkotások összessége, amelyek valamely nemzeti irodalom keretein túlmutató, nemzetközi hatókörre tesznek szert”. Szerb Antal hasonlóképpen fogalmaz: „A világirodalom története az a folyamat, amelyben a nemzetekfölötti jelentőségű írók és művek országhatárokon és évszázadokon átemelkedve megtermékenyítik és irányítják egymást.” Szerb hozzáteszi: „a meghatározásból következik, hogy a világirodalom történetéből kimaradnak a közép-szerű írók, még akkor is, ha nemzeti irodalmuk történetében fontos szerepet játszottak”, épp ezért „az igazi világirodalom elfér egy jól megválogatott magánkönyvtárban, kötetei elhelyezhetők egy nagyobb terjedelmű dolgozószoba falai mentén”. Ebből a szempontból figyelemreméltónak tartom Lukács György meghatározását is: a világirodalom művei azok, amelyek „létezéséről és arról, hogy mit reprezentálnak, még olyanoknak is tudomásuk van, akik e műveket nem olvasták.” Ismeretes, hogy Babits Mihály szintén a világirodalom „arisztokratikus” fogalma mellett tesz hitet *Az európai irodalom történetében*, mondván: „az igazi világirodalomhoz csak a legnagyobbak tartoznak”. Említett szócikkében Martinkó András joggal állítja tehát szembe a világirodalom fogalmát az egyetemes irodalommal, amely „valamennyi nemzeti irodalom alkotásainak összessége, tekintet nélkül arra, hogy ezek milyen értéket reprezentálnak és rendelkeznek-e a nemzeti kereteken túlmutató vagy a megjelenés pillanatán túlmutató hatóerővel”.

Aki elolvassa, vagy csak fellapozza az Akadémiai Kiadó *Világirodalom* című kötetét, nyomban látja, hogy ez a *Világirodalom* nem a világirodalomról, hanem az egyetemes irodalomról szól: tele van olyan szerzőkkel, akikre sem Lukács, sem Szerb, sem Babits, sem Martinkó világirodalom-meghatározása nem alkalmazható. Érdemes összehasonlítani például az angol, a német, a francia és az olasz romantikának szentelt fejezeteket: az angol romantika kapcsán csupa olyan szerzőről hallunk William Blake-től Walter Scottig, akik egytől egyik kétségkívül világirodalmi rangúak (talán az egyetlen John Clare kivételével), kérdéses azonban, hogy Carlo Porta-ról és Giuseppe Gioacchinóról, illetve Ferdinand Raimundról, Johann Nepomuk Nestroyról és Christian Dietrich Grabbéról ez elmondható-e, ahogy a francia romantikának szentelt alapos és egészen kiváló

fejezet is tele van olyan szerzőkkel, akiknek a világirodalmi jelentősége legalábbis problematikus (Sénac de Meilhan, Étienne Pivert de Senancour stb.). Ezek a fejezetek tulajdonképpen az adott korszak nemzeti irodalomtörténetéről szóló tanulmányok: a világirodalom azonban nem egyenlő a nemzeti irodalmak összeadásával. A nemzeti irodalmakról való információ önmagában egyáltalán nem rossz; a megoldás hátránya csak az, hogy a részletek gazdagsága miatt elvesz a „világirodalom” egységes szellemének az eszméje. Itt az egészről kellene beszélni, erre várna az olvasó, ebben azonban inkább hátráltatják az egyes nemzetek irodalmát tárgyaló alapos, de a részletekben olykor elvesző fejezetek.

További probléma, hogy az átlagolvasó számára jórészt ismeretlen és nem feltétlenül világirodalmi rangú szerzők sokszor úgy szerepelnek a kötetben, hogy tulajdonképpen semmit nem tudunk meg róluk. Olvassuk el például az Ivan Kraskónak szentelt egyetlen bekezdést. A róla szóló két mondatból kiderül, hogy Krasko közel állt a szimbolizmushoz és hogy „a kortárs szlovák közönség viszonylag könnyen befogadta, jóllehet köteteivel új hangot hozott a szlovák irodalomba” (768.). Ha az egyetemes irodalomról szóló kézikönyvet olvasunk, ott minden bizonnyal megelégszünk ezzel a néhány szóval, ez a könyv azonban elvileg a világirodalmat szeretné bemutatni az olvasónak, a világirodalmi jelentőségű és rangú írókat. Miért érdekelheti a világirodalom iránt érdeklődő magyar olvasót egy 20. századi költő, akinek a műveit könnyen befogadta a szlovák közönség? Ha megnézzük a *Világirodalmi lexikon* Ivan Kraskónak szentelt cikkét, amely jóval alaposabb az itt olvasható mondatoknál, megtudjuk, hogy Krasko magyarul kezdte gimnáziumi tanulmányait, és a szócikk felhívja a figyelmet egy 1969-es könyvre is (*Ady és Ivan Krasko*), ami valamennyivel elfogadhatóbbá teszi Krasko szerepeltetését a világirodalmat tárgyaló magyar nyelvű összefoglaló munkában. Király István a *Világirodalmi lexikon*hoz írt szerkesztői előszavában azt írja, hogy a lexikon „a világirodalom fogalmát (a kiadvány természetének megfelelően) nem a maga szűkebb – kritikai, értékelő –, de tágabb – enciklopédikus, összegző – értelmében” veszi. Ebből a szempontból is érthető tehát, hogy a lexikon miért tárgyalja részletesebben Kraskót: a *Világirodalmi lexikon* gyakorlatilag az egyetemes irodalom lexikona. A *Világirodalom* azonban kifejezetten világirodalom-történetként határozza meg magát, egész pontosan „világirodalom-történeti vázlatként”, mely „csak azzal foglalkozhat, ami az egyes korok és területek szövegeiből írásban fennmaradt, de ezen a körön belül sem minden irodalommal s a tárgyalt irodalmakon belül sem minden íróval, már csak terjedelmi okok miatt sem” (23.). Valóban; de akkor a szerzők és a szerkesztők miért nem koncentráltak ténylegesen világirodalmi művekre, a többi mű esetében pedig miért nem utalnak inkább a *Világirodalmi lexikon*ra, mely kitűnően kiegészíthette volna a kézikönyvet és lehetővé tette volna az egységesebb

gondolatmenetet, illetve a kétségkívül világirodalmi alkotások elmélyültebb bemutatását? A kérdés Krasko mellett még nagyon sok szerző esetében felmerül.

Mivel a *Világirodalom* számtalan olyan szerzőt említ, akik szigorú értelemben nem képezik részét a világirodalomnak, gyakran előfordul, hogy még azok a szerzők sem kapnak elegendő teret, akik pedig kétségkívül világirodalmi rangú műveket hoztak létre. Elég egy pillantást vetni a Rimbaud-nak szentelt kevesebb mint egy oldalra: ilyen terjedelemben esély sincs arra, hogy bárki érdemben szólhasson a zseniális és roppant hatású költőről. Ha fellapozzuk a *Világirodalmi lexikont*, ott viszont megint csak alapos és jól dokumentált elemzést kapunk Rimbaud költészetéről. A kérdés magától adódik: mire jó a *Világirodalom*, ha a szerkesztői elvek lehetetlenné teszik, hogy az ilyen korszakalkotó szerzők tárgyalása érdemben meghaladja a *Világirodalmi lexikon* szócikkeit? Mit érünk a Rimbaud-ról írt egyetlen oldallal? Ha Babits irodalomtörténetében olvasnánk róla egy oldalt, vagy ha Kosztolányi, Ottlik írt volna róla egy szösszenetet, az önmagában is érték lenne, stílusa, eleganciája, tisztánlátása okán, melynek révén egy félmondattal is lényegi kérdést tárgyal, hisz belülről láttatja a problémát. A *Világirodalomban* azonban nehéz mit kezdeni ezzel a néhány mondattal: a közölt információt bárhonnan megszerezhetjük, a bemutatás stílusa nem költői, hisz nem költő, hanem felkészült tudós írta, elemzésre viszont egész egyszerűen nincs tere, ezért gyorsan bemutat, felsorolja Rimbaud műveit, és már el is köszön, futószalagon jön a következő szerző. Különösen feltűnő ez a megoldás a könyv azon részeiben, ahol kifejezetten jelzik, hogy világirodalmi szintű szerzőkről vagy művekről van szó, e sommás megállapításon túl azonban tulajdonképpen semmit sem közölnek a szóban forgó műről vagy alkotóról. Li Taj-po például Kína egyik „legnagyobb költője”, akiről a róla szóló egyetlen mondatban annyit tudunk meg, hogy „költészetében a kicsinyes földi nyűgökön való felemelkedést hirdette” (50.); *A vörös szoba álmáról* azt olvassuk, hogy „a világirodalom legjobb regényei közé sorolható” (51.), ezen túl viszont – egy fél mondatban – a regény tartalmi kivonatát kapjuk csupán; Hilarius „jelentősége rendkívüli, akár mint himnuszköltőé, akár mint vitairóé és bibliamagyarázóé” (125.), de ezen kívül róla sem tudunk meg semmit, ahogy Alain Bosquet-ről sem, aki pedig „a ma élő költők legnagyobbika” (771.). Az ezeroldalas könyvben négy oldal írja le az arab irodalom történetét a Korántól a 15. századig (*Az ezeregyéjszaka meséiről* azt tudjuk meg, hogy nagy sikere volt), a kínai irodalom Kr. e. 1766-tól Kr. u. 1763-ig tartó történetéről pedig összesen hat oldalt olvashatunk. E tanulmányok jelentősége kimerül abban, hogy a tartalomjegyzékben reprezentálni lehet: nem kizárólag az európai irodalom történetéről van szó, érdemben azonban semmit nem tudunk meg az arab vagy a kínai irodalomról. A sumer, az akkád, az indiai vagy a perzsa irodalomra ugyanez vonatkozik. Nem tudom, nem lett volna-e

hasznosabb lemondani a világirodalom-történet – vagy inkább az egyetemes irodalom – katalógusszerű elmeséléséről, és inkább olyan feladatokkal megbízni a szerzőket, melyek révén új perspektívákat nyithatnak a világirodalom szellemének megértéséhez?

A *Világirodalomban* nemcsak a világirodalom, de az irodalom fogalma sincs kellőképpen tisztázva. Mi az irodalom? A *Világirodalomnak* érzésem szerint csak a 18–19. századtól kezdve van megnyugtató válasza erre a kérdésre: amit előtte irodalom címen felsorolnak és elemeznek, annak jó része nemhogy a világirodalomnak, de szigorú értelemben még az irodalomnak sem része. Kérdés például, hogy a világirodalmat tárgyaló kézikönyvben miért kap külön fejezetet a preszókratikus filozófia, Gorgiasz, Arisztotelész, Sallustius, Plinius, Cassiodorus, Machiavelli, Ficino, Pico della Mirandola, Alberti, Galilei, Descartes vagy éppen Vico? A 19. század előtti világirodalom történetébe, úgy látszik, beletartozik a filozófia, a természettudomány, a retorika, az irodalomelmélet, de még a politikaelmélet és a történetírás története is; ennek indoklására a kötet olyan fogalmakat használ, mint „filozófiai irodalom” (Descartes), „értekezési irodalom” (Baltasar Gracián), „szépirodalmi történetírás” (Sallustius), „esztétikai történet-szemlélet” (Vico), „földrajzi-néprajzi-történeti próza” (Hekataiosz) vagy egész egyszerűen „próza” (Montesquieu).

Szükséges lett volna eldönteni, minek a történetét szeretnék megírni: a modern értelemben vett szépirodalom többé-kevésbé világosan körvonalazható történetét Homérosztól García Marquezig, az irodalom mint az írásba foglalt művek történetét (vagyis tulajdonképpen annak a történetét, hogy egyes korok miként fogták fel az irodalmat), a szépirás történetét (vagyis azon művek történetét, melyek nem tartoznak a szépirodalomhoz, de irodalmi szempontból is értékesek lehetnek), vagy pedig az emberi művelődés történetét (az irodalmon túl a filozófia, a természettudomány, a művészetek, az esztétika, az irodalomelmélet történetét). A *Világirodalom* mintha mindezt együtt szeretne volna elvégezni. Az irodalom történetéből helyenként valóban művelődéstörténet lesz, ami nemcsak a Ficinónak vagy a Hellanikosznak és Theopomposznak szentelt fejezetekben látszik; jelzésértékű, hogy Plinius műve, a *Naturalis historia* elemzése és bemutatása kapcsán azt olvassuk: „nem igazán szépirodalmi alkotás, ám ugyanakkor nem tagadható, hogy egyike az emberiség impozáns művelődéstörténeti munkáinak” (172.). A *Világirodalom* ezen túl a szépirás története is: a Galileinek szentelt fejezetben például azzal magyarázzák, hogy Galilei külön fejezetet kapott az irodalomtörténetben, hogy „műveibe gyakran illesztett elbeszélő, ironikus, irodalmi szempontból is értékelhető részeket” (347.). Az antik történetírást is teljes természetességgel tárgyalják az irodalomtörténeten belül, nemcsak azért, mert szépirásnak tekintik, hanem mert „a történetírást az egész ókorban legalább annyira



tekintették irodalmi, mint tudományos műfajnak” (73.). Később a Beda Venerabilis történeti műveinek szentelt fejezetben is azt olvassuk, hogy „angolszász tekintetben minden írott mű irodalomnak számított, így a történetírás is” (255.). A történetírók művei tehát azért képezik szerves részét az irodalomtörténetnek, mert egykor irodalmi műfajként fogták fel őket (az irodalomtörténet mint az irodalomról alkotott felfogások története).

Ez a megoldás, bár némileg problematikusnak tűnik, elfogadható, ha a műveket sikerül beilleszteni a világirodalom történetébe, ha tehát az adott művek irodalmi-esztétikai szempontú elemzésével van dolgunk. A *Világirodalom*ról azonban ez sajnos nem mondható el: a könyv számos fejezetében inkább azt figyelhetjük meg, hogyan válik az irodalomtörténet – az esztétikai-irodalmi elemzés rovására – a történetírás történetévé. Ez nem csak abban mutatkozik meg, hogy Thuküdidész történelemfelfogását például három oldalon tárgyalják, miközben a kései görög lírának (Anakreón, Szimónidész, Bakkhülidész és Pindaros) alig másfél oldalt szentelnek, vagy hogy Liviusról egymagában többet olvashatunk a kötetben, mint Ovidiusról és Phaedrusról együtt. A *Világirodalom* olyannyira a különböző írók történelem-felfogására figyel, hogy még Tibullus és Propertius kapcsán is a „diadalmas világbíró Róma képére” (161.) és Róma sorsával összefüggésben a Liviuszal való lehetséges összevetésre (163.) összpontosít, a páratlanul szép szerelmes elégiákról viszont alig esik szó. Az irodalom fogalmának tökéletes félreértését mutatja, hogy Vergiliustól nem a szépséges „pásztori verseket” és nem is mondjuk Dido szerelmi drámáját elemzik, hanem oldalakon keresztül a költő Rómáról alkotott képével traktálják az olvasót, anélkül, hogy érdemben szót ejtenének az *Aeneis* esztétikai értékeiről. Látszik, hogy nem pusztán arról van szó, hogy a történetírás történetét a világirodalom részének tekintik: itt ugyanis az irodalmi műveket és életműveket magukat is a történetírás szempontjából elemzik. Xenophónt sem a *Lakoma* vagy a *Memorabilia*, hanem történeti munkássága miatt tárgyalják; a legelképesztőbb azonban az, hogy még Ágostont is történetírónak tartják: Ammianus Marcellinus mellett szólnak róla, kiemelkedő műveként – egy irodalomtörténeti műben! – a *De civitate dei*t „elemzik”, és felhívják a figyelmet arra, hogy Ágoston történelemfelfogása miben szakított az antik történelemfelfogással. Elegendő *Az európai irodalom történetét* elolvasni, hogy lássuk, milyen óriási hatással volt a *Vallomások* az elmúlt másfél évezred európai irodalmára, a „stilus christianus” megszületésére; a *Vallomások*ról azonban a *Világirodalom* egy fél mondat erejéig emlékezik csak meg.

Az első évszázadok keresztény íróiról általában is elmondható, hogy nem nagyon tudnak mit kezdeni velük (a kappadókiaiakat a „próza”, azon belül is „retorika” fejezetcím alá sorolják, és meglepő módon ugyanebben a fejezetben tárgyalják például Nazianzoszi Gergely költészetét is), ahogy a Bibliával sem: az

Ó- és Újszövetségről szóló fejezetek egyszerűen leírják az egyes könyvek, levelek tartalmát, ám alig történik utalás arra, hogy irodalomtörténeti szempontból miért és mennyiben jelentős, ha jelentős, a Biblia? Érdeemes megfigyelni ebből a szempontból a Szerb Antal-féle irodalomtörténet vonatkozó fejezeteit, aki Remnant idézve a Genézis „mérhetetlen költői értékéről” beszél, megidézi „a *Jeruzsálem pusztulását* sirató öt megrendítő elégiát”, Jób könyvét pedig például Aiszkülosszal állítja párhuzamba. A történetírók kapcsán Szerb ugyanígy jár el: elsősorban nem történetfelfogásukat elemzi, ami egy világirodalom-történeti kalauzban idegenül hat, hanem Thuküdidész íásaiban például „a próza születési fájdalmait” figyeli meg, Livius kapcsán pedig azt emeli ki, hogy „inkább művész volt, mint tudós, a drámai hatás kedvéért feláldozta az igazságot”. Babits is azért tárgyalja az *Ab urbe conditát*, hogy elmondja, ez egy „regényírói kreáció”, „irányregény”, melynek főhőse a római jellem. Tanulságos összehasonlítani Babits és Szerb jegyzeteivel a *Világirodalom* Livius-fejezetét; az összevetés még nyilvánvalóbbá teszi, hogy az irodalom fogalmának tisztázatlansága miatt a *Világirodalom* bizonyos részeiben az irodalomtörténet egész egyszerűen – de végső soron teljesen megmagyarázhatatlanul – művelődéstörténeté, illetve az írásban fennmaradt művek és a szépírási történetévé alakul át. Azon is érdemes lett volna komolyan elgondolkodni, része-e az irodalomtörténetnek az irodalomról és a művészetről való elméleti gondolkodás története. A *Világirodalom* magától értetődőnek gondolja, hogy az irodalom története során el kell mesélnie az irodalomelmélet történetét is, ezzel magyarázható, hogy a hellenisztikus irodalom és a császárkor görög irodalma kapcsán külön fejezetet kap a „retorika, nyelv és irodalomtudomány” és az „irodalomelmélet”, illetve hogy szintén külön fejezet szól például az arisztotelészi esztétikáról (*Arisztotelész az irodalomról*). Az irodalomelméletnek szentelt fejezetek a történetmondás későbbi fejezeteiben ritkulnak, majd teljesen eltűnnek: az irodalomelmélet külön fejezetben való tárgyalására csak addig van szükség, amíg a modern értelemben vett szépirodalom fogalma ki nem alakul és meg nem szilárdul. Ugyanez történik a bölcelet tárgyalásakor: „az íróművész Platont” külön fejezetben méltatják (egyébként igen felületesen és tisztán „bölceleti” szempontból), ahogy később Cicerót, Senecát és Boethiust is, de például a Pessoa „énszokszorozó” életművét idéző Kierkegaard-ról, aki „az egyik legmodernebb dán szépíró” (731.) és akinek valóban számos jelentős és világirodalmi rangú, a filozófia és a széppróza határán álló műve van, már nem esik szó. (Kierkegaard még a névjegyzékben sem szerepel, pedig a könyvben igen; a névjegyzék egyébként sokszor hiányos és pontatlan.) Az is kérdéses, hogy helyes-e a filozófiát és az irodalomelméletet összemosni, és Plótinoszt és Prokloszt – akik soha nem foglalkoztak az irodalom elméletével – az „irodalomelmélet” címszó alatt tárgyalni.

Számos további furcsaságot említhetünk. A *Párhuzamos életrajzok* például alig néhány mondatot kap, pedig Plutarkhosz „a kor világirodalmi szempontból kétségkívül legnagyobb hatású írója” (110.), Keresztes Szent Jánosról pedig, aki csodálatos és nagy hatású verseket írt, melyek legfontosabb forrása – az Énekek énekén túl, mely nélkül elképzelhetetlen a középkori és modern szerelmi költészet és melyről szintén csak futó megjegyzéseket találunk a kötetben – a kortárs spanyol világi líra, azt olvassuk, hogy „inkább az egyház spirituális hagyományához sorolható, mint az irodalom történetéhez” (386.). János versei tehát nem részei a világirodalom történetének, a *Vallomások* sem, Plutarkhosz életrajzai igen, de róluk alig néhány sort olvasunk, Arisztotelész *Poétikája*, Alberti festészetről írt traktátusa, Ficino *A szerelemről* írt értekezése vagy Vico *Új tudománya* viszont alaposabb elemzést kap. Nagyobb baj persze, hogy nemcsak Ágoston, János és Plutarkhosz marad ki: a *Világirodalomban* egyetlen sort sem olvashatunk olyan világirodalmi rangú szerzőkről, mint – véletlenszerű felsorolás következik – Dino Buzzati, Pablo Neruda, Bohumil Hrabal, Sylvia Plath, Dino Campana, Cesare Pavese, Julien Green, Arthur Koestler, Octavio Paz, Michel Tournier vagy Milan Kundera; de Hermann Hessétől is csak az *Üvegyönggyjátékot* említik, Paul Celan egy félmondatot kap, Friedrich Nietzsche egy-két utalás erejéig van jelen, Anthony Burgessét épp csak megemlítik, Samuel Beckettől két mondat szól, Emily Dickinsonról pedig tulajdonképpen annyit tudunk meg, hogy „az örökölt kliséket sikeresen megújította”. Biztos vagyok benne, hogy nem az előszóban említett „kánon” változékonysága miatt maradtak ki ezek az alkotók, hanem azért, mert a *Világirodalomban* sem a „világirodalom”, sem az „irodalom” fogalma nem kellőképpen tisztázott, és emiatt egész egyszerűen nem maradt hely arra, hogy érdemben foglalkozzanak velük. Ez a hiányosság persze a „világirodalom-történet” műfajából is következik: nyilván létezhet és létezik is kiváló történeti mű, mely nem említi Hrabalt vagy Campanát. A feladatok bátrabb átcsoportosításával azonban talán lehetőség nyílt volna arra, hogy ezeket a szerzőket is tárgyalják: Hessét Alberti, Dickensot Galilei, Nerudát és Celant pedig például Ficino helyett. Esztétikai értelemben is vitatható olykor egy-egy megoldás; kérdés például, jogos-e két oldalt szentelni a kétségkívül ügyes és szórakoztató Dürrenmattnak, amikor Samuel Beckett korszakalkotó műveiről szinte szó sem esik.

Rátérek a harmadik szempontra, a történetiség problémájára, mert véleményem szerint itt is vannak egészen meglepő részek. A *Világirodalom* történetfeldolgozásában például továbbá a „sötét középkor” – „felvilágosult reneszánsz” formula, annak ellenére, hogy már a Zolnai Béla szerkesztette *A világirodalom története* (1944) is azt írja, hogy „ez a felvilágosodás-kori és Jakob Burkhardtnak *Kultur der Renaissance* című »világirodalmi« jelentőségű munkájában propagált fölfogás: ma már a történetírás szép illúziói, szétfoszlott, színes elméletei közé tartozik”. A *Világ-*

irodalom viszont Lorenzo Valla kapcsán még mindig „a középkori aszkézissel való reneszánsz-humanista leszámolásról” (328.) tudósít, a reneszánsz kapcsán általában pedig azt írja, hogy „az emberiség egy évezredre feledésbe merült legfontosabb értékei, a racionalizmus, a megismerés szabadsága, a tudományok végre elfoglalták az őket megillető helyet a tudatban, a szellemi és a társadalmi életben” (317.). Egy helyütt az áll, hogy a középkorban „az egyetlen hely, ahol kulturális kezdeményezés és összetettebb emberi kapcsolatok létrejöhetnek (!), a kolostor volt” (192.). A *Világirodalom* szerint a reneszánszban „az aszketizmus, a meditáció és az ima helyére az emberi méltóság, az aktív élet, sőt a szexualitás dicsérete (Valla) került” (323.), „a középkori, Istenre vonatkozó tanulmányokkal szemben” pedig megjelentek „az emberre vonatkozó stúdiumok” (322.). Ez a hamis középkor-felfogás szerencsére nem befolyásolta a középkori irodalom, a vallásos költészet, a vágánssok vagy akár a lovagi epika alapos és érdekes bemutatását. A reneszánsz tárgyalása további kérdéseket is fölvet. Nem teljesen világos, miért szükséges 17 oldalt szentelni a reneszánsz művelődéstörténeti szempontból fontos mozzanatainak (elnevezés, politikatörténet, humanizmus, egyetemi „reform”, Platón és Arisztotelész recepciótörténete, a hermetikus hagyomány, a bizánci tudósok hatása, a hitélet megújítása, a reformáció története, a művészetelmélet kialakulása, benne Alberti építészeti és festészeti traktátusa, a reneszánsz emberfelfogás, az udvari etikett kialakulása stb.), de a korszakolás is problematikus, hiszen ha a *Világirodalom* szerint a reneszánsz az 1400 és 1600 közötti korszakot öleli fel, akkor érthetetlen, miért itt szólnak Descartes, Pascal, Corneille vagy Racine műveiről, ahogy az is zavaró, hogy Villont közvetlenül Tasso és Galilei után tárgyalják.

A történelemfelfogás a kortárs irodalom tárgyalásakor sem biztos, hogy helytálló: a *Világirodalom* nyolcadik fejezete némileg összemosza a kortárs és a posztmodern irodalmat, aminek nemcsak az a következménye, hogy a *Kortárs, posztmodern irodalom* fejezetcím alatt olyan szerzőkről olvashatunk, mint például Sartre, Camus és Paszternak, akik se kortársnak, se posztmodernnek nem mondhatók, hanem az is, hogy a szó szoros értelmében vett kortárs írók közül valójában csak azok kerültek be a válogatásba, akik vagy nagyon ismertek, vagy valamilyen módon a posztmodern áramlathoz köthetők. Érthető, hogy a 20. századhoz érve lelassul az elbeszélés és egy-egy fejezetben a szokásosnál több szerzőről is szó esik, hiszen az elmúlt évszázad irodalmából nehéz megmondani, „ki divatnagyság és ki kerül be maradandóan az irodalmi tudatba” (Szerb Antal), az 1930 utáni angol regényeknek szentelt fejezet megoldása azonban például igen problematikus: nem tudom, érdemes-e négy oldalon összesen – ha jól számolom – 26 szerzőt kiemelni vagy megemlíteni? Végül hadd jegyezzem meg, hogy a huszadik századi és a kortárs irodalom kapcsán még különösebb látni azt, amit az

előző évszázadoknak szentelt fejezetekben is tapasztalhattunk: mivel a *Világirodalom* nem lexikon, hanem összefoglaló mű, elvileg semmi nem zárja ki a tárgyalt művek elemzésekor, hogy a szerzők hangot adjanak személyes, szenvedélyes, akár vitatható véleményüknek. Ezzel azonban csak a legritkábban találkozunk, mert a kötet nagy részében a tudományos hangnem az uralkodó. Természetesen a tényeken, információkon keresztül is meg lehet szerettetni az irodalmat; de Németh Lászlónak is igaza lehet, aki szerint „irodalomtörténész az, aki annyira gazdag tud lenni, hogy letűnt írókat és irodalmi korokat önmagából képes megérteni. Az irodalomtörténész persze ott hord magában egy természettudós-féle segéd munkást is, aki évszámokat gyűjt, könyveket katalogizál, tényeket rendez, felfogásokat lajstromoz, de munkássága sorsát mégis az dönti el, hogy mennyire tudja a művészek szent örületét a maga életéből megfejteni.” Nagy hiánya ez a *Világirodalomnak*: a művek elemzése a legtöbbször kimerül a szerkezeti analízisben, vagy pedig a *111 híres regényből* és a hasonló jellegű könyvekből ismert – és épp ezért jórészt felesleges – tartalom-elmondásban; ezekből a tudományos elemzések közül azonban a legtöbbször épp a mű „tartalma” – élete, világa, szelleme – az, ami hiányzik.

Ezek azok a problémák, melyeket fontosnak tartottam jelezni a világirodalom, az irodalom és a történet-felfogás kapcsán. Megjegyzéseim kritikai éle abból a meggyőződésből fakad, hogy a *Világirodalom* publikálásával az Akadémiai Kiadó kiváló lehetőséget teremtett arra, hogy néhány évtizedes kihagyás után újra komolyan felvethessük a világirodalmat és a világirodalomtörténet-írást érintő legalapvetőbb kérdéseket; bírálatomban ezért koncentráltam a könyv szerkesztési elveire, melyek véleményem szerint bizonyos értelemben hibásak, sok tekintetben pedig problematikusak. A *Világirodalom* ettől függetlenül egyedülálló vállalkozás a rendszerváltozás utáni Magyarországon: nemcsak azért, mert tele van egészen kitűnő kisesszékkel – ilyen például a Goethéről, Proustról, Joyce-ról, a 19. századi skandináv irodalomról, az angol romantikusokról vagy a kortárs dél-amerikai regényírókról szóló fejezet –, hanem azért is, mert évtizedek óta ez az első nagyszabású összefoglaló tanulmány a világ irodalmáról. Tudjuk, hogy a világirodalomról szóló első magyar nyelvű történeti munka (leszámítva az 1882-ben kiadott, német és francia tanulmányok fordításából készült *A világirodalom történetét*), a Heinrich Gusztáv-féle *Egyetemes irodalomtörténet*, 1903-ban látott napvilágot, majd ezt követték – Juhász Andor kísérlete után (*A világirodalom élettörténete*, 1927) – Babits Mihály (*Az európai irodalom története*, 1934–1936) és Szerb Antal (*A világirodalom története*, 1941) lenyűgöző vallomásai a világ irodalmáról és az irodalom világáról. Az egyszemélyes világirodalom-történet műfaja később sem ment feledésbe – elég Benedek Marcell és Kristó Nagy István írásaira utalnunk –, hamar megjelentek azonban olyan sokszerzős kötetek is,

amelyek szélesebb tudományos együttműködés keretén belül tanulmányozták a világirodalom történetét: ilyen volt a Zolnai Béla által szerkesztett és töredékben maradt *A világirodalom története* (1944), és a Kardos László által szerkesztett négykötetes *Világirodalom*, mely egyetemi jegyzetként látott napvilágot és számos kiadást megért. Az Akadémiai Kiadó *Világirodalom* című kötete a Zolnai Béla- és a Kardos László-féle tudományos igényű világirodalom-történetek folytatása: a hiánypótló kézikönyv, mely 999 oldalon keresztül elemzi a világ irodalmát az egyiptomi irodalomtól napjainkig, több mint harminc szerző munkáját dicséri.

A *Világirodalom* nem pusztán az irodalom története: az irodalmi művektől elválaszthatatlan írói életutakat, tehát az emberi létezés titokzatos és kiismerhetetlen kalandját is bemutatja. Ki ne forgatná szívesen azt a könyvet, melynek lapjain olyan művekről olvashatunk hosszabb-rövidebb elemzéseket, mint a *Faust*, a *Bűn és bűnhődés*, a *Lear király* vagy *A rózsza neve*, és olyan alkotók elevenednek meg, ha csak egy-egy mondatban is, mint az angyal Shelley, a halálra ítélt és a vesztőhelyről elvezetett Dosztojevszkij, a gyilkos Villon, a szerelméért a poklot megjáró Dante és a szerelmével kettős öngyilkosságot elkövető Kleist, vagy az európai kultúrának egyszer s mindenkor hátat fordító Rimbaud? A *Világirodalom* emlékeztet minket olvasmányélményeinkre, lenyűgöző tudásanyagot közvetít az irodalmi művekről: keletkezési feltételeikről és hatástörténetükről, újabb könyvek olvasására sarkall, és tájékoztat bennünket arról, milyen további tanulmányokban nézhetünk utána kedves szerzőinknek. A történetmondást fogalom-elemzésekkel egészíti ki, és sok esetben felhívja a figyelmet kultúrtörténeti és irodalomtörténeti fogalmaink etimológiájára, történeti fejlődésére. A modern irodalomelmélet szellemében igyekszik bemutatni a tárgyalt művek és szerzők hatástörténetét is. A *Világirodalomból* nem maradt ki teljesen a magyar irodalom sem: az egyes fejezetekben sokszor hivatkoznak a tárgyalt művek magyar recepciójára, esetleges párhuzamokra, hatásokra; olvashatunk például Thomas More Budáról keltezett képzelt dialógusáról, mely a mohácsi csata előestéjén játszódik, Victor Hugo költeményéről, melyben Batthyány Lajost és Petőfit gyászolja, a kalandos életű Camões kapcsán a portugál királyi család magyar eredetéről, vagy akár a *Doktor Faustus* gazdag magyar vonatkozásairól. A könyv további érdeme, hogy a költői művek kapcsán többször is utal a fordítások esetleges „szép hűtlenségére”, és megvilágítja a szöveg eredeti értelmét. A *Világirodalom* fontos és megkerülhetetlen kézikönyv, melynek már pusztá léte is véleménycserére készít: arra ösztönöz, hogy elgondolkodjunk a világirodalom, az irodalom, a történelem fogalmáról, és arról, hogy egyáltalán lehetséges-e, és ha igen, hogyan lehetséges még a klasszikusokhoz való eljutás és a klasszikusok közvetítése. Sloterdijk szerint „ha már nem hiszünk többé ezeknek a szövegeknek, akkor kezde-

nek a legmeglepőbb módon gazdagítani bennünket. Ha már nem előlegezünk nekik semmit, akkor kezdenek észrevétlenül utánunk nyúlni.” Itt tartunk; ahhoz azonban, hogy utánunk nyúlhassanak a klasszikusok, hogy a diákokat, a hallgatókat, az olvasókat visszacsalogassuk a „magas” irodalom, a világirodalom csodálatos világához, elengedhetetlenek a harmadik évezred „barbárságának” megfelelő és azzal számoló világirodalmi kézikönyvek. A *Világirodalom* számol ezzel, de talán nem kellőképpen; fogadjuk örömmel vitára ösztönző kísérletét.

*(Akadémiai, Budapest, 2007.)*

Molnár Gábor Tamás:  
*Világirodalom a modernség után*

Hiánypótló jelentőségre tör a közép- (s kis túlzással a felső)fokú oktatás területén Molnár Gábor Tamás munkája, a *Világirodalom a modernség után* című könyv. Azt hiszem, jogos eltekintenünk most attól, hogy a szerző az előszó tanúsága szerint egy szakközépiskolában szerzett tapasztalatai alapján írta tanulmányát – a vállalkozás volumene jócskán túlmutat azon, hogy a könyvet csupán belső használatra szánt segédletnek tekinthessük, sőt meg merem kockáztatni, hogy a hazai professzionális irodalomtudományi és -történeti diskurzusban is helyet kaphat ez az – egyébként a címben megjelölt átfogó kategória ellenére meglehetősen karcsú – kötet.

Természetesen nem árt tisztában lenni azzal, hogy pontosan milyen olvasóközönséget is célzott meg magának Molnár, kik is azok, akik haszonnal forgathatják művét. Ugyanis amíg posztmodern irodalmat minden olvasni szerető ember fogyaszthat ugyanúgy, akárcsak 19. századi regényeket vagy barokk eposzokat, a posztmodernről folyó tudományos kutatások – és általában véve a kortárs irodalomtudomány – nyelvazete kevésbé közönségbarát. Molnár Gábor Tamás ezzel szemben saját bevallása szerint középiskolai oktatóknak szeretne a modernség utáni irodalomról szóló tanári kézikönyvet adni, s ezen kívül olyan művelt olvasókra is számít, akik nem szakmabeliek ugyan, de érdeklődnek az irodalomtudomány kérdései iránt. Ennek megfelelően közérthető, mégis igényes és összetett gondolatokat kell megfogalmaznia, lehetőleg a szakzsargon minimális használatával. Ez, dolgozatát egészében tekintve, sikerül is neki, bár azt nem mondhatni, hogy magas szintű általános – sőt sokszor filozófiai – műveltség nélkül is meg lehetne érteni egyes szöveghelyeket.

Érzékletes példái, plasztikus megfogalmazásai élvezetes olvasmánnyá teszik Molnár Gábor Tamás igen nehéz témát választó dolgozatát. A kötet ugyanakkor nem törekszik didaktikusságra – ami nem mindig baj, de néhol igen –, s magától



értetődően ismertként kezel bizonyos tényeket, fogalmakat. Például Nietzsche-nek az európai gondolkodásra tett radikális hatásáról úgy beszél, hogy közben a műveiben fellelhető gondolatok kontextusáról nem sok szó esik, viszont annál inkább alkalmazza a nietzschei terminológiát az adott fejezet in medias res kez-  
 désében: „Ennek a [nyelv]válságnak a tapasztalata először Nietzsche filozófiájá-  
 ban nyer rendszeres kifejtést. Első megközelítésben a nyelvre azért tekinthetünk  
 gyanúval, mert – minden emberi viszonylattal egyetemben – bármikor kiszolgál-  
 tatható a hatalom akarásának” stb. (41.). Freud említésekor viszont már röviden  
 ugyan, de annál alaposabban vázolja fel a pszichoanalízis – amúgy bizonyára sokak  
 által ismert – alapelveit, s csak aztán tér rá Freud tanainak a 20. századi nyelvvál-  
 sággal kapcsolatos vonatkozásaira. A következő szöveghely például igen világosan  
 és szemléletesen beszél arról, hogyan gondolta el a német idealizmus az esztétikai  
 tapasztalat működését, viszont azt egyáltalán nem magyarázza el a szerző, hogyan  
 is következik pontosan a kanti „érdek nélküli tetszés”-ből az esztétikummal  
 és a világirodalom értékével összefüggésben megjelenő általános emberi. Gon-  
 doljunk csak arra, hogy a nem professzionális olvasó az érdek nélküliséget téve-  
 désből összekapcsolhatná akár a l’art pour l’art eszményével is, s ezzel olyan tar-  
 talmat tulajdonítana az eredeti kanti kifejezésnek, amely az alábbi mondatban  
 értelemzavaró lehet: „A világirodalom fogalma ezért a klasszikus idealista eszté-  
 tika jellemző hordozójának is tekinthető: az esztétikai érték (világirodalmi rang)  
 az »érdek nélküli tetszés« (Kant) letéteményese, amelynek kiválóságát elvben  
 kortól, származástól, rangtól és egyéb kulturális meghatározottságoktól függet-  
 lenül mindenki elismeri.” (13–14.) Ebben az esetben tehát az adott fogalom egy  
 feltételezett előzetes ismeret hívószavaként működik, de nem kap kifejtést. Mint  
 látható, a Molnár által alkalmazott beszédmód olykor jócskán eltávolítja a szö-  
 veget az eredeti pedagógiai célkitűzésektől. Néha azonban éppen a leegyszerű-  
 sített, képies megfogalmazás adhat okot félreértésekre: Molnár a könyv elején  
 például alapvetően a goethei világirodalom fogalmának felbomlásából indul ki,  
 kiemelve, hogy az embert minden partikuláris meghatározottságon és kulturális  
 különbségeken felülemelő művészet kanti gondolata nehezen tartható, egyúttal  
 viszont – igen megbecsülendő módon – a különböző (feminista, posztkolonialista  
 vagy a populáris kultúra emancipálódására törekvő) kánonkritikai irányzatok  
 tapasztalatainak feldolgozására és meghaladására törekszik. Az egyes kánonok  
 egyenrangúságát túlzottan propagáló irányzatokkal szemben finoman jelzi azt,  
 hogy egyes alternatív vélemények szerint a művészet útján megnyílik a lehetőség  
 „az identitás-különbségek áthidalására”, azaz: „föltehetőleg az esztétikai érték  
 teszi lehetővé, hogy a befogadó túllépjen saját korlátolt érdekeltségein (például  
 amikor belátom, hogy a kedvenc csapatom vereségét jelentő gól gyönyörű volt),  
 és a kiemelkedő teljesítmény elismerésén keresztül részesüljön valamiből, ami

nem feltétlenül az övé” (23.). A briliáns focihasonlat ellenére vegyük észre, hogy ezen a szöveghelyen a korábban elvetett egyetemesség eszméje *látszik* visszatérni, s talán csak a vajtűfűlű olvasó érezhet rá arra, hogy *valójában* itt már nincs szó kanti vagy goethei értelemben vett egyetemességről, és Molnár sokkal inkább a 20. századi hermeneutika elképzeléseit interpretálja a maga sajátos modorában.

Azoknak ajánlom tehát elolvasni ezt a szöveget, akik szeretnének átfogó képet kapni a modernség utáni állapotokról mind az általában vett kultúrában és gondolkodásban, mind a szépirodalom területén, s elég nyitottak arra, hogy bizonyos elszórt vagy az adott helyen önmagában nem elég világos megjegyzésnek saját maguk, önerejükben nézzenek utána. Így a könyv összességében, néhány fent is jelzett következtetés ellenére elfogadható, sőt mi több, rokonszenves olvasásmódot kíván meg. Azt már annál bosszantóbb, hogy Molnár az egyes idézetek pontos lelőhelyét nemhogy nem jelöli, de a kötethez még csak egy tűrhető bibliográfiát sem csatol; a mindössze bő kétoldalas, kissé esetlegesen összeállított *Válogatott és felhasznált magyar nyelvű szakirodalom* című listájából pedig olyan alapvető nevek hiányoznak, mint Barthes, Lacan, Derrida, de Man, nem említve a transz- vagy intertextualitás teoretikusait. A fenti teoretikusok szerepéről természetesen a könyv minden rövidsége ellenére kimerítően beszél a szerző, a konkrét műcímek viszont gyakran elmaradnak. A korrekt hivatkozásokat (és főleg az alapos bibliográfiát) itt nem valamiféle tudományos vaskalaposság nevében hiányoljuk, hanem a kötet használhatósága miatt. Hiszen mi más célja lehet Molnárnak ezzel a könyvvel, mint az egyéni továbbolvasást motiválni és elősegíteni? Természetesen egy bevezető cézzal írt, nem csupán szakmai közönség felé kacsingató dolgozat végén egy minden részletre kiterjedő szakirodalom-lista visszatekintést keltene, ezért az ilyen esetben meg kell találni a túl kevés és a túl sok között az egészséges arányt. Molnárnak ez mintha ezúttal nem sikerült volna. S most nem térek ki azokra a filológiai pontatlanságokra, amelyeket Lapis József már regisztrált a tanulmány kapcsán (*A nagykorú olvasó és a kinntelepedett diák*, *Alföld* 2006/12., 103–108.).

Ha azonban eltekintünk ezektől az apró bosszúságoktól, s egyelőre elodázzuk azt az amúgy is nehezen megválaszolható kérdést, amely a kötet anyagának a középiskolai oktatásba való integrálhatóságára vonatkozik, akkor azt mondhatjuk, Molnár Gábor Tamás elérte célját. Elérte, amennyiben azt tűzte ki feladatul maga elé, hogy a posztmodern irodalomról beszélve az érdeklődő közönség és a szakma figyelmére egyaránt számot tartó problémákat ragadjon meg kellő árnyaltsággal, s a szinte áttekinthetetlenül nagy anyag ellenére kellő tömörséggel. A könyv elolvasása után ugyan maradhat bennünk hiányérzet, ami már a bemutatott irodalomtörténeti korszak összetettségéből és a kötet ezzel ellentétes rövid terjedelméből (mintegy 170 oldal) is következik, ezek a hiányok azonban, amennyiben

nem strukturális jellegűek, inkább a könyvben felvetett kérdések továbbgondolására készítetnek, vagy éppen az ésszerű önkorlátozás eredményei. Molnár ugyanis – bevallott személyes szimpátia, műveltség és érdeklődés alapján – a regényre korlátozza vizsgálódásait, s a modernség utáni gondolkodás, irodalom- (értés) főbb vonalainak bemutatása után bizonyos meghatározott rendben regényeket mutat be. Az általa összeállított kánon igen meggyőző olvasottságról tesz tanúbizonyságot, s bár kelet-európaiként hiába keressük Danilo Kiš nevét, s Hrabal is csak futólagos említést kap, a kötet átfogó jellegén ez mit sem változtat: Nabokovtól Günter Grassig, Garcia Marqueztől Tournier-n át Rushdie-ig széles panorámát kap az olvasó a 20. század második felének irodalmáról, s Borges, Eco, Calvino művei mellett a szerző nem mulasztja el elemezni a francia újregényt s a kortárs amerikai regényirodalmat (Bret Easton Ellis) sem.

A posztmodernben jelentkező problémák, az egymással komplex módon összefüggő, kusza irányzatok kapcsán Molnár szövege nem tart számot a lezártág illúziójára, viszont az olykor nyitva hagyott kérdések ellenére sem lesz a tanulmány semmitmondó. Sajnos ez az írásmód sem mentesülhet azonban bizonyos elfedő retorikától. Ez a jelenség a könyv egyik legproblematisabb pontjánál mutatkozik meg, annál az egyébként szükségszerű leszűkítésnél, amely a regényre koncentrálna. Molnár nem mulasztja el adott esetben a líratörténeti párhuzamok említését sem – bár ez inkább a klasszikus modern előzmények tárgyalására igaz –, alapvetően viszont a nagypróza áll a szerző érdeklődésének előterében. Fent már említettünk bizonyos személyes indokokat ezzel a választással kapcsolatosan, amelyeket Molnár is felhoz előszavában, de a dolgozat nem marad adós némi irodalomszociológiai magyarázattal sem, amikor mellett érvel, hogy „a század végének uralkodó irodalmi műfaja a regény” (29.), mégpedig a líra rovására. Végeredményben érthető, s Molnár szakmai orientációja is indokolhatja, hogy a szerző nem akar semmiféle, a kortárs lírát népszerűsítő kultúrmissziót magára vállalni (noha ez éppen a középiskolai oktatásban – amely általában megáll a nyugatos vagy a József Attila-i költészetkoncepciónál – indokolt lehetne), ám sokkal zavaróbb a dolgozatban, hogy a regényt mint műfaji kategóriát, melyet egységesen ráhúzunk a népszerű kultúrával közös nevezőt kereső ecói regényre és a kísérletező, elvont Robbe-Grillet-féle metafikcióra egyaránt, Molnár nem definiálja, jobban mondva nem reflektál a műfaji besorolhatóság jogosságára, illetve fenntarthatóságára. Ezt a hiányosságot szerencsére kellő mértékben ellensúlyozza a posztmodern ezerarcúságára, elméleti problémáinak lezárhatatlanságára történő állandó emlékeztetés.

Végezetül arról a módszerről kell néhány szót ejtenünk, amellyel Molnár az egyes regényeket tárgyalja és egymáshoz fűzi egy irodalomtörténeti keretben. Ennek fontosságát nem csupán az a tény indokolja, hogy éppen a posztmodern

egyik jelentős teorémája szól az egységes narratíva lehetetlenségéről (Lyotard), hanem az elmúlt fél évszázad regényirodalmának sokszínűsége, egymásnak ellentmondó tendenciái is megnehezítik az irodalomtörténetet író kutató dolgát, s ilyenkor fennáll annak a veszélye, hogy a posztmodern (vagy bármilyen más stílustörténeti) címke érvényesítése kedvéért a történetíró erőszakot tesz anyagán. A Molnár által választott út elkerüli ezt a csapdát, ugyanis a szerző valamiféle (a kialakuló és letűnő írói csoportosulások és irányzatok leírásával operáló) kronologikus besorolás helyett több kisebb narratívára bontja könyvét, anélkül azonban, hogy elveszne az egységes gondolatmenet. Ezek az elbeszélések egy-egy motívum, problémakör „történetét” beszélik el regényeken keresztül: így találunk egy fejezetet, amely a labirintus motívumát dolgozza fel, egy másik pedig a bűnügyi regényt használja ürügyként az elbeszélhetőséggel kapcsolatos episztemológiai és nyelvi korlátok bemutatására. Van fejezet, amely arra nyújt példákat, hogyan reflektál az irodalom saját médiumára, egy másik a Robinson-történet újraírásai kapcsán beszél a posztkolonialitásról stb. Ez a módszer hatékonyan segíti megismerni a posztmodernt mint jelenséget – azonban, ha szem előtt tartjuk Molnár eredeti célkitűzését, amely szerint jelen munka tanári kézikönyvként (is) funkcionálna, rájövünk, hogy Molnár regényelemzései ilyen módon éppenséggel kevésbé alkalmasak arra, hogy kiragadva őket eredeti kontextusukból felhasználhatóak legyenek az adott mű középiskolai órán történő bemutatására és megvitatására. Pedig a tapasztalat szerint az iskolai irodalomórákon még szerencsés esetben is csupán igen kevés olyan könyv tárgyalására jut elég idő, amelyek nem szerepelnek az eredeti tanmenetben. Így ezeket a könyveket, ha lehet ezt így mondani, inkább önértékük demonstrálásával kellene tanítani, nem pedig egy általános problémát illusztrálva velük. A közismerten népszerű, és sokkal több oldalú tárgyalást érdemlő *Száz év magányról* például így foglalja össze Molnár a mondanivalóját: „Az irodalmi elbeszélés igazsága akkor is igazság marad, ha nem vehető alá diszkurzív és logikai ellenőrzésnek [...] állandóan figyelmeztet is saját igazsága és a diszkurzív igazság közötti különbségre, és nem törekszik arra, hogy világmagyarázattá váljék.” (165. Kiemelés az eredetiben.)

A jelen recenzióban felvetett problémák nem Molnár Gábor Tamás munkájának értékét vonják kétségbe, inkább néhány továbbgondolásra érdemes kérdést vetnek fel. Molnár könyve jó eséllyel megkerülhetetlen lesz a posztmodern jelenségekkel kapcsolatos előtanulmányok során, arra azonban, hogy a középiskolai irodalomoktatás terén változás történjék, még várni kell. Az igény, mint Molnár tanulmánya is jelzi, már megvan rá.

(*Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 2005.*)

*A magyar irodalom történetei, I.,  
A kezdetektől 1800-ig,*  
szerk. Szegedy-Maszák Mihály  
– Jankovits László – Orlovsky Géza

Ez az irodalomtörténet „láttelel a magyar irodalomtudomány jelenlegi helyzetéről” – olvassuk Szegedy-Maszák Mihály előszavában (13.). E meglehetősen pontos megfogalmazás része annak az apológiának, amely a munka élén áll, s amely részletes magyarázatot ad arra, hogy miért lett olyan a munka, amilyen lett. Ebben alaposan megokolt elhatárolás olvasható a régebbi irodalomtörténetek „üdvörténeti” felfogásához képest: az irodalom történetét mint műfajt nem cél-elvűként tételezi, hanem célelvűségek kölcsönhatásával számol. Mintát is talál hozzá, Denis Hollier új francia irodalomtörténetét. A szerkesztők tudatosan szakítottak a korszakot vagy egyéni életművet strukturáló elvként tételező felfogással, helyett „a magyar irodalmat töredezett örökségként” (14.) mutatják be. A hiányok oka részben az, hogy egyes kérdések kifejtéséhez nem akadt megfelelő szerző (13.), ugyanakkor a könyv világhálóra került változata a kinyomtatottnál több tanulmányt tartalmaz majd (<http://www.f-book.com>). (A megjelölt weblap felkeresése számomra nehézségekbe ütközött.) Mindezzel együtt sem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy a magyar irodalomtörténet-írás és -befogadás jelenlegi helyzetében (majd fél évszázaddal a „Spenót” megjelenése után) sokaknak jogos igénye lenne egy szintetizáló igényű magyar irodalomtörténetre. Az elmondottak alapján válhat világossá a könyv címének végén álló többes szám: a magyar irodalom történetének lehetséges megközelítéseiről, e megközelítések kronológiára fűzött együtteséről van szó.

A kötet 41 szerző 52 tanulmányát közli. Nem mennék bele abba a kérdésbe, hogy miért pont a kiválasztott irodalomtörténészek szerepelnek a kötetben, s miért maradt ki közülük a vizsgált mintegy 800 év nem egy jelentős kutatója, hiszen ilyen irányú extenzivitás nem várható el. A tanulmányok mindegyike így is magas színvonalú, s jól reprezentálja azt a friss tudásanyagot és azt a sokszínű megközelítésmódot, amit egy elsődlegesen összehasonlító irodalomtörténeti interpretációtól el lehet várni. Az is látható, hogy a hagyományosan középkor–

reneszánsz–barokk–felvilágosodás felosztást arányos számú tanulmány reprezentálja. Említésre méltó az is, hogy a nemzetközi szokáshoz alkalmazkodva a régi irodalom határát az 1800-as évnél húzták meg, s nem a magyar irodalomtörténetben régóta beidegződött 1772-es (*Ágís tragédiája*) évszámmál. Az egyes fejezetek címadása átfogó bemutatást sejtet, bár ez a fejezetek kisebb részében valósul csak meg. A tartalomjegyzékben olvasható, évszámokkal jelzett alcím egy-egy jellemző irodalomtörténeti „epizódot” emel ki az adott témakörből. Az reménytelen vállalkozás lenne itt, hogy valamennyi tanulmány eredményét ismertessük. Mégis szükséges kiemelni az összefoglalások közül néhányat, amelyek jól reprezentálják a kötet egészének szándékát, s melyek a vizsgált irodalomtörténeti időszak kiemelkedő pontjait érintik.

A kötet első írása (Jankovits László az ősköltészet kérdéséről) leszögezi, hogy magyar ősköltészet „Volt. De ma elérhető forrásaink alapján nem tudunk róla semmit.” (31.) Ennélfogva írása lényegében tudománytörténeti áttekintés az ősköltészet kutatásának gyakran nem ideológiamentes történetéről. Az irodalmunkat a 15. század végéig tárgyaló tanulmányok közül fontos kiemelni Horváth Iván írását a székely rovásírásról, mely a fennmaradt emlékek alapján azt az álláspontot fogalmazza meg, hogy „Egyelőre nincs kétségtelen nyoma annak, hogy a székely rovásírást a reneszánsz előtt is használták volna” (47.). Ez a szkeptikus vélemény – bár meggyőzőnek látszik – bizonyára vitát fog kiváltani a „hivatalos” álláspont több tudományterületen dolgozó szakértői részéről is. Madas Edit (a *Halotti beszédről*) és Vizkelety András (az *Ómagyar Mária-siralomról*) elemzései részben közvetlen saját kutatások alapján készültek, és a kötet legkiérleltebb, az oktatásban is legjobban használható tanulmányait jelentik: e rövid összefoglalások minden lényegeset elmondanak e műfajukban legkorábbi nyelvi-irodalmi emlékekről. Csehy Zoltán jól sikerült, kifejezetten összehasonlító irodalomtörténeti írása (*Vendégjáték a priapikus parnasszuson*) jól példázza a kötet szerkezeti egyoldalúságának problémáját: a tanulmány témája alapján Janus Pannoniusnak priapikus epigrammaköltészetébe enged betekintést. Ugyan világosan és alaposan tárul fel Janus imitációs rendszere és módszere, de a teljesség hiánya ezen a ponton különösen érzékelhető. Janus elégiaköltészete elemzésének mellőzését még Ritoókné Szalay Ágnes rövid, de nagy anyagot megmozgató, lényeglátó írása (*A humanisták közös Európája*) sem pótolhatja. Pedig akár egyetlen híres vers bemutatása (például az *Ad animam suamé*) máris teljesebbé tehetné volna a Janus-képet, akár olyan kiváló elemző tollából, mint Jankovits László. Igen fontos, hogy bekerült a kötetbe Bene Sándor tanulmánya Andreas Pannonius „királytükrei”-ről. Egyfelől ugyanis e művek első alapos feldolgozását adja, ugyanakkor a bemutatott műfaj számos általános kérdést vet föl a teológia és politika, a középkor és reneszánsz viszonyáról, melyek az egész időszak gondolkodásának alapkérdéseire

világítanak rá. A régi magyarországi irodalomban a Szent István-féle *Intelmek*-től a 19. századig húzódó töretlen vonalat jelent a „királytükör” műfaja, melyen keresztül tanulmányozható a magyarországi politikai esztörténet, s legalább Bene tanulmánya bevilágít a műfajon keresztül e kérdéskörbe. Tóth Tünde jól sikerült összefoglalást ad a mintegy fél évszázada tartó ún. virágének-vitáról. Az alapkérdés az, mivel magyarázható, hogy a magyar költészetből szinte teljesen hiányzó szerelmi témájú költészet, lényegében előzmények nélkül, Balassi fellépésével virágba szökken? A kétféle állásponttal (volt, de elveszett – a társadalmi sajátosságok miatt nem is volt) kapcsolatban a szerző láthatóan az utóbival ért egyet, bemutatva a vonatkozó érvrendszert. Hozzá kell tennünk azonban, minthogy a társadalom egyházi jellege Balassi élete alatt nem változott meg egy csapásra, és a protestáns egyháziak is elítélték a virágénekeket, a magyarázatot máshol (is) kereshetjük. Ismételt szövegösszevetések bizonyítják, hogy Balassi szerelmi témájú énekeinek frazeológiája és képkincse sokban örököse a 60–80 esztendővel korábbi kódexek egyházi-vallásos költészetének. A nyelvkészlet rendelkezésre állt, „csupán” a világi tematika szolgálatába kellett állítani. A kérdés természetesen ennél bonyolultabb, hiszen számolni kell egyebek között a petrarkista, a trubadúr és a vágáns hagyománnyal is, mindemellett e helyen is szívesen hívom fel a figyelmet a magyar költői nyelv belső fejlődésének, változásának fokozottabb figyelembe vételére a kérdés megválaszolásához. (Vö. Tömösvári Emese cikkét számos párhuzamos szövegpéldával a *Balassi Bálint költészete európai tükrökben* [szerk. Majorossy Imre Gábor, Piliscsaba, 2006] c. kötetben: *A Balassi-frazeológia és -toposzkészlet középkori előzményeihez*, 118–133.) Bár ez a fajta kutatási irány nem teljesen új, mindenesetre elvárható, hogy reflektált legyen. Tóth Tünde írása értelemszerűen átvetett a 16. századba, Balassi korába. Bárczi Ildikónak a középkori prédikációszerkesztés sajátosságairól írt tanulmánya olyan jellegzetességeket tár fel, melyek nemcsak a vizsgált időszakban alkalmazott műfajnak a jellemzői. Ugyanaz az idézetcsoporthoz építő kompilációs prédikációszerkesztési technika még a 18. században is a műfaj velejárója. Kecskeméti Gábor összefoglalása (*A régi magyarországi irodalomelmélet alappozíciói: 1525: Melanchthon kidolgozza a genus didascalicum elméletét*) egy, a protestáns irodalmi gyakorlatra különösen ható elméleti megfontolást és annak hatását elemzi. Az antikvitástól örökölt három genus (iudiciale, deliberativum, demonstrativum) rendszerét Melanchthon egy negyedikkel egészítette ki, a genus didascalicummal. A 16. századi, protestáns szerzők által művelt műfajok egy részében, a prédikációktól az állatmeséig csakugyan kimutatható a didaktikus szándék és célzat. Az elméleti elgondolás későbbi történetét a szerző – kényszerű vázlatossággal – Verseghy Ferencig követi. Őt leszámítva a katolikus retorikaelmélet a melanchthoni negyedik genust nem fogadta be (222.), ugyanakkor fontos például a katolikus prédikációs

gyakorlat figyelembe vételével annak megválaszolása, hogy az abban szintén meglevő didaktikus jelleg, szándék és tartalom milyen korábbi gyökerekre és mintákra vezethető vissza. Horváth Iván tanulmánya (*A magyar vers a reneszánsz és a reformáció korában*) rövid terjedelme ellenére is képes a címhez híven bemutatni a 16. századi magyar vers legfontosabb sajátosságait: a metafora, a fikció és a műfajok kérdését, a vallási és világi vers kettősségét, a versforma sajátosságait. Mindez szükséges és megfelelő előkészítést jelent Balassi költészetének tanulmányozásához. A kötetnek a 16. századi irodalmat tárgyaló részében további fontos műfajáttekintő fejezetei találhatók a 16. századi magyar drámáról (Latzkovits Miklós), a tudósító énekről (Vadai István), a históriás énekről (Orlovsky Géza), a gyülekezeti énekköltészetéről (H. Hubert Gabriella), a történeti és emlékirat-irodalomról (Nagy Levente), utóbbi a 18. századig ívelő kitekintéssel, s ide tartozik szintén egy általa készített összefoglalás az erdélyi emlékirat-írókról, középpontba állítva Bethlen Miklós *Önéletírását*. Részben ehhez a témakörhöz kapcsolódik Bene Sándor írása a történetírás egy évszázadának (a 16. század közepétől Zrínyiig) átalakulásáról (*A Jövő története és az olvasók*). Balassiról önálló fejezet szól. Horváth Iván írásában mindenekelőtt a kötetkompozíció általa kidolgozott új elméletét mutatja be. Csupán egyetlen bekezdés (354.) foglalkozik a korábban, 1982-ben megjelent könyvében részletesen kifejtett kötetterv kérdésével. A meghaladott s elvetett korábbi elméletet bemutató könyve (*Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*) nem szerepel irodalomjegyzékében, holott az abban felhalmozott ismeretanyag nagy része az újabb argumentációhoz sem lényegtelen, nem beszélve Balassi költészetéről és a 16. századi magyar versről írott számos lényeges információról, melyet e könyv tartalmaz. Az újabb 99/100-as kötetkompozíciós elmélet már figyelembe veszi a *Balassa-kódex*ben kisebb, önálló ciklusokban fennmaradt, illetve elveszettként említett verseket is. Az új elképzelés alapja, hogy „a Balassa-kódex előzményébe nem egy szövegtorzító másoló, hanem maga a költő toldotta be az alsorozatokat, s mindezeket nekünk is a szöveg-hagyomány előírta helyükön kell hagynunk” (354.). Minthogy a poétai szándékot a *Balassa-kódex* nem közvetlenül, hanem a feltehetőleg többszörös másolat megmaradt formájában őrzi, a Balassi-kutatók számára ismét kihívást jelent az újabb elmélet. A kiterjedt Balassi-szakirodalomból mértéktartóan válogat a szerző, ezért saját 1982-es könyvén kívül talán csak a *Balassa-kódex* hasonmás kiadása (1994) hiányolható, melynek kísérő írásában egyébként Vadai István megjegyzi, hogy „A kódexet a XVII. század vége felé köthették be”, s a borítóra került papírcímke feliratát („*Balassa Balint verseinek Fragmentumi*”) 18. századi kézírásúnak tartja. Az egyelőre nem derül ki, hogy e címadásnak van-e Balassitól származó előzménye. A Horváth Iván említette (357.) Petrarca-párhuzam (*Poetae laureati Francisci Petrarchae rerum vulgarium fragmenta*) Balassit illető részé-



nek autoritása esetében teljesen jogos a feltételezés: „talán a szerzőtől származó” (356.) a cím. Úgy vélem, hogy az újabb kötetkompozíciós hipotézis újabb adatok előkerülésével válhat teljes körűen bizonyítottá. Azzal, hogy a kötetkompozícióba a kódex eddig figyelmen kívül hagyott versei is bekerültek, magának a verseskötetnek a datálása is megváltozott, 1590–1593-ra tehető. (Itt említem meg, hogy a tartalomjegyzékben csupán az 1590-es évszám szerepel, míg a tanulmány fejlécében az 1593-as dátum is.) Pázmány írói technikájának leírása, az alkotásmód változásainak nyomon követése az utóbbi évtizedben már szorosan kötődik a kompilációs-szövegújraírási írói gyakorlat megfigyeléséhez, kimutatásához és elemzéséhez. Mindemellett régi adóssága a Pázmány-szakirodalomnak az *Öt szép levél* (1609) különböző kiadásainak összevetése. Lipa Tímea korábbi dolgozata (2002) után ezt a feladatot végezte el Balázs Mihály a *Hitvita és fabula* című tanulmányában, mégpedig az 1609. évi első és az 1613. évi második kiadás összevetésével. A részletes összevetés eredménye az, hogy az első változatban erőteljesebben érvényesül a fikcionalitás és az irónia, a későbbi változatban megmarad a nyelvi erő, sőt az iróniát többnyire a szatíra váltja fel, ugyanakkor a második kiadásban „a teológiai okfejtések logikai íve áttekinthetőbbé válik” (402.). Mindezek alapján a tanulmány szerzője azt javasolja, hogy „a legközelebbi népszerű kiadás az 1609-es változatra támaszkodjék” (395.). Ha az *Öt szép levél* további kiadástörténetét tekintjük, látható, hogy a teologizáló tendencia válik végérvényessé 1623-ban, amikor a *Kalauz* XV. könyvében helyet kapó szövegből már kihal a fikcionalitás, megszűnik a levélforma, s az így létrejött teológiai traktátus öröklődik tovább majd a *Kalauz* 3. kiadásában is. A korai barokk időszak jelentős költőjéről, Nyéki Vörös Mátyásról Laczházi Gyula írt alapos elemző dolgozatot, középpontba állítva a *Dialogust*. A vonatkozó kutatás legizgalmasabb feladata jelenleg a Nyéki-életmű versanyagának filológiai tisztázása. A szerző ennek részleteibe – a kutatások lezáratlansága miatt – nem megy bele. A *Tintinnabulum*ról szólván megjegyzi, hogy „bizonytalan szerzőségű” (413.), de az irodalomjegyzékben még nem szerepel Pap Balázs 2006-os cikke, amely a mű szerzőjét Kornis Zsigmonddal azonosítja. (*A Tintinnabulum tripudiantium szerzőségéhez*, ItK 2006, 585–590.) Fontos tanulmány Szilasi Lászlóé (*Balassi Bálint költészetének utóélete a 17. század elején*), mivel Tóth Tünde virágének-írásával és Horváth Iván Balassi-könyvével együtt a kronológiai rend miatt szétválasztott három szöveg egységet alkot: az „első költő” fő műve, annak előzményei és recepciója jelentik a bemutatás teljességét. A kronologikus szerkesztés lehetővé tette, hogy a Zrínyiről szóló dolgozatok egy helyre kerüljenek. A folyamatosan megújuló Zrínyi-kutatást reprezentáló tanulmányok többségében elsődlegesen érvényesül az összehasonlító szempont, Ács Pál (*A „helyettes áldozat” allegóriái a Zrínyiasz kilencedik énekében*) Kiss Farkas Gábor (*Az imitatio elmélete és gyakorlata*

a Szigeti veszedelemben) és Szörényi László (*A szerkesztett verskötet mint a szerző ifjúkori önarcképe*) írásáról van szó. Ez utóbbi tanulmány egyértelművé teszi, hogy a *Syrena*-kötet olvasható az ifjú Zrínyi szerelmi történetének költői tudósításaként, melyben az eposz a kínzó szerelemtől való menekülés, felejtés jegyében fogant, amely mű szerelmi epizódjaiban nem nélkülözi az életrajzra való utalásokat. Cumilla méreg által hal meg, ahogy Zrínyi első felesége, Draskovich Eusébia is. Ezen a ponton immár irodalomtörténeti kézikönyvbe kerül az a feltételezés, amelynek eddig egyetlen forrása jelent meg: Macskási Boldizsár vélekedése 1682-ből, mely szerint „De Zerényi Miklós példáját addalom, az is az feleségét az lovászával tapasztalta: kurválkodott. Vitézi módon az fegyvert is elébe tette, s az mérget is, s az asszony az mérget választotta. Vértét megvallván érdemes reája” (483.). Szörényi idéz egy további adatot, egyenesen a Budapesti Egyetemi Könyvtár Kézirattárából, Bene Sándor másolata alapján. A Draskovich család alkalmazásában álló történész, Ladányi Ferenc írja 1675-ös latin nyelvű összefoglalásában: „az asszony ugyanis úgy hunyt el, hogy nem lehetett kizárni azt, hogy mérget adtak neki” (483.). A Zrínyiről szóló írásokat követő Gyöngyösi-tanulmányok közül Jankovics József elsősorban, de a *Márssal társalkodó Murányi Vénust* elemző Fazekas Sándor – Labádi Gergely-írás is azt a kérdést veszi vizsgálat alá, hogy milyen irodalmi-társadalmi, olvasásszociológiai tények, szokások tették oly népszerűvé Gyöngyösi költészetét a 18. században. Ebben szerepet játszott a szórakoztató irodalmat igénylő közízlés, emellett fontos megfigyelés, hogy „Gyöngyösi hivatásos költő, s e nemben szinte elődök nélküli a magyar irodalomban”, hozzá képest Balassi és Zrínyi is „műkedvelő” volt, a szó eredeti értelmében (536.). Ez pedig többet elmond költői habitusáról, a retorika által támasztott igényeknek való megfelelési szándékáról, mint a korábban hangoztatott politikai elvtelenség vádja. (A Jankovics-íráshoz mellékelte irodalomjegyzékben említett Jolanta Jastrzębska-kézirat azóta már megjelent: *A szerelem költői*, szerk. Szentmártoni Szabó Géza, Universitas, Budapest, 2007, 299–307.) A 18. századi irodalom történetét jól megválogatott tíz fejezet tárgyalja. Csak egyetlen szempont hiányolható a reprezentációból, erről majd később. S. Sárdi Margit nőköltőkről szóló áttekintését a középkori előzményekre való utalásokkal kezdi, s így jut el a 18. század végéig. Írásából tájékozódhatunk általában a női műveltség helyzetéről is. A további tanulmányok részben az európai irodalmi kontextusra reflektáló elemzéseket adnak II. Rákóczi Ferencről (Ifj. Tóth-Barbalics István), Mikesről (Cinzia Franchi), Faludi Ferencről (Sárközy Péter), Bessenyeiről (Nagy Imre), részben az irodalmi élet kereteit, intézményeit veszik vizsgálat alá (Thimár Attila, Granasztói Olga). Jól kitapintható ezen utóbbi írások alapján a társadalom kulturális „önmozgásának” igénye a tudós és diáktársaságok, folyóiratok alapításával, a magánlevelezés általánossá válásával. Az állami intézményrendszer

még nem alakult ki, sok tekintetben még gátló funkciója is van, de a szélesebb körű kezdeményezések már egyre erőteljesebben jelentkeznek. Leginkább a Faludi- és a Bessenyei-tanulmány készült egy legalább vázlatos pályakép bemutatásának szándékával. A 18. századi irodalomtörténetet reprezentáló fejezeteket érdemes lett volna kibővíteni legalább egy, a korszakban még meghatározó egyházi kultúrát bemutató fejezettel, a szerzetesrendek művelődési törekvéseiről, iskolalapításairól, az iskolai színjátszásról, a tudományos irodalomról, tudóslevezésekről. Kétségtelen, hogy a török hódoltság megszűnése utáni évtizedekben – sokáig meghatározó érvénnyel – az ország szellemi arculata is fordulatot vett, a katolikus restauráció ekkor teljesedett ki széleskörűen, s ez az általános kulturális arculatban, az irodalomtörténetben is éreztette hatását.

Mind a nagyközönség, mind az egyetemi oktatás, de a szaktudomány számára is szükség van egy olyan magyar irodalomtörténeti szintézisre, amely – majd fél évszázaddal a „Spenót” után – rendszerezett információkat nyújt a teljes magyar irodalomról. Ez a „piaci” kihívás rendkívüli feladatot ró a szaktudományra, megoldása kétségtelenül nem egyszerű feladat a koncepció és szerkezet meghatározásán át a vállalkozásban részt vevő szerzők kiválasztásán keresztül a stílus egységesítéséig. (Néhány fejezet végén található rövid összefoglalás, ami arra utal, hogy eredendően létezhetett egy ezt kíváncsúnként megfogalmazó szerkesztői instrukció.) Elvi megokolással e kötet megalkotói nem vállalták fel ezt a feladatot, holott egyáltalán nem lenne fényűzés félévszázadonként újabb magyar irodalomtörténetet írni és kiadni, nyomában haladva a legújabb magyar irodalomnak és rendszerzni-beépíteni az újabb irodalomtörténeti eredményeket. A kötet készítői fordított úton jártak, amikor nem a hétköznapi használhatóság elsődlegesnek vélhető szempontját tartották szem előtt, hanem a szaktudományos álláspont adott esetben kényelmesebbnek tűnő állapotát részesítették előnyben. Így fordulhatott elő, hogy bizonyos kérdéseket, szerzőket alaposabban tárgyal az összeállítás, másokat meglehetősen elhanyagol. Például Jean Bodin neve a kötet 18 oldalán fordul elő, viszont Szent Istváné csak tizenháromszor, Temesvári Pelbárté nyolcszor, Károlyi Gáspáré háromszor említetik, a bibliafordító Káldi György pedig egyetlenegyszer sem. Az önéletíró Bethlen Kata neve sem szerepel a személynévmutatóban (erről lásd a recenzió utolsó bekezdésében írottakat). Egy „hagyományos” irodalomtörténetben is helyet kaphat például az intézménytörténet, a műelemzés, a társművészetek felőli közelítés, a műfajközpontúság stb. A *struktúra* az, amiben leginkább különbözik a megvalósult eredmény egy „konvencionális” szintézistől. A kronológia az egyetlen szál, ami valamennyire „irodalomtörténetivé” teszi ezt az irodalomtörténetet. A kötet valóban „láttelel az irodalomtudomány jelenlegi helyzetéről”, annak ellenére, hogy magáról az irodalomról, az irodalomtörténeti folyamatról szóló „láttelel” bizonyosan használhatóbb kézikönyvet eredményezhetett volna.

Az egyetemi oktatásban, főleg magyar szakon, de jó néhány más szakon is régóta szükség van tehát egy viszonylag nem nagy terjedelmű, rendszeres magyar irodalomtörténetre. A „viszonylag” itt a „Spenót”-hoz való viszonyítást jelenti, annál akár kisebb, mintegy fele terjedelmű szintézis is elegendő lenne. Sőt, főleg éppen „egykötetes” mivolta miatt volt kedvelt évtizedeken keresztül Szerb Antal magyar és világirodalom-története. Ez utóbbi két munka az egyetemi oktatásban csak tudománytörténeti prezentációban fordult elő. A „Spenót”-ot tudomásom szerint egyetlen egyetemen sem írták elő teljes egészében – még akkor sem, amikor „aktuális” volt –, esetleg kijelölt, kevésbé avuló részei szolgálták tankönyvként. Adatszerűségét tekintve annak idején jó szolgálatot tett a kollokviumokon és szigorlatokon. Ha a vizsgára készülő egyetemista gyorsan akart tájékozódni, abból készült, s az oktatón múltott, hogyan értékelte a „Spenót”-ízű feleletet, mennyire honorálta az alapvető tájékozottság felmutatását. Ezeknek az elvárásoknak nem felel meg *A magyar irodalom története*. Nem ad korszakjellemzést, sem írói életrajzot, az esetek többségében nem orientál a kánonról, változásairól, annak történeti vonatkozásaiba sem enged betekintést. Távol áll tőle a teljességigény, fejezeteit tanulmányozva az egyetemista olvasónak nem lehet fogalma egyes írói életművek nagyságáról, sokoldalúságáról, műfaji sajátosságairól. Fellapozván a könyvet, a virtuálisan elképzelt „művelt nagyközönség”-nek is mindjárt le kell számolnia azzal az illúzióval, hogy a magyar irodalomtörténet arányos terjedelmű, vadonatúj kézikönyvét tartja a kezében. Ha a borítón olvasható cím gyanakvást keltett benne, hogy a címben többes szám jeleként feltüntetett „i” betű esetleg sajtóhiba lenne, a tartalomjegyzéken végigfutva immár meggyőződhet arról, hogy ez a könyv nem arra alkalmas, hogy a magyar irodalomról rendszeres és átfogó képet nyújtson. *E könyv a magyar irodalom kronológiájára felfűzött szaktanulmányok gyűjteménye*, igényes tanulmánykötet a magyar irodalomról. Egyes fejezetei akkor használhatók az oktatásban, ha az adott vizsgára vagy szemináriumra éppen a kötetben található tanulmány alapján lehet készülni.

Végezetül nem mulaszthatjuk el arról szólni, hogy a vállalkozás nagy-szerűségéhez és monumentális jellegéhez képest méltatlan a kötet kiadói kivitelezése. Ha bele is nyugodna abba az olvasó, hogy hiba nélkül való könyv nincs, mégis a bosszantó apró hibák felülmúlják azt a kritikus szintet, ami egy ilyen műfajú kiadványban még tolerálható lenne. Az alább példaként felhozott apró hibák, hiányosságok – sajnos – végigkísérik az egész kötetet. A könyv külső borítóján szereplő Balassi-portré alól hiányzik a kép latin felirata, amely arról tájékoztat, hogy a költőt 33 évesen ábrázolja a festmény. A hitelesség kedvéért ezt nem ártott volna közölni, s a kiadói szokásnak megfelelően a könyv címnegyedében erről a feliratról is tájékoztatni az olvasót még azzal együtt is, hogy Horváth Iván a Balassi-fejezetben utal rá (355.). Azt pedig mindenképpen következetlen-

ségnek és hiányosságnak kell tartanunk, hogy a kötetben nem találhatók képek, leszámítva a Pray-kódex két hasonmás lapját (65–66.).

Sajtóhibák, elírások: Jankovits László neve hibásan szerepel a tartalomjegyzékben (6.), a 8. oldalon három hiba: Jankovics József írásának alcímében az 1664-es évszám után hiányzik a kettőspont, Hartvig Gabriella neve nem kiskapitális, és az alcímben szóközhiba van (szóközhiba még több helyen van a kötetben, pl. 47.: Kiszely neve után), Adonyi Judit neve hibásan szerepel a 394. és a 409. oldalon, valamint a személynévmutatóban. A személynévmutatóban nem alkalmazták azt az általános szokást, hogy a közvetlenül egymás után következő oldalszámokat összevonják. Ez az esetek túlnyomó részében nem történt meg, pedig ezzel az eljárással csökkenteni lehetett volna a terjedelmet. Az önéletíró Bethlen Kata és az egy generációval korábban élt Apafiné Bethlen Kata a személynévmutatóban nem válik el: a felsorolt öt oldalszám közül az utolsó három vonatkozik a híres önéletíróra, s nem idősebb kortársára. A Ján Mišianik nevében meglevő ſ – helytelenül – ékezet nélkül szerepel a kötetben minden előfordulásnál. Antonio Beccadelli a névmutatóban a B és P betűnél is szerepel, holott a Panhormitáról elég lett volna az utalás Beccadellire. A 330. oldalon és a 693. oldalon szereplő Pázmány-mű címe helyesen – többes számú latinizmussal – *A szent Írásról és az anyaszentegyházról két rövid könyvecskék*. (Azt semmi nem indokolja, hogy a cím átírásában ugyanaz a toldalék egyszer hosszú, egyszer pedig rövid legyen. A mai helyesírású átírásban az *ú* lenne a helyes.) A *Charitiát* érdemes lett volna egy címként számba venni a címmutatóban, hiszen egy műről van szó (321., 547., 695.). Arisztotelész *Poétikája* mellett egy helyen Vadianus *Poétikája* is szerepel a kötetben (210.), a címmutatóban kétszer is fölvetett műcímnél azonban nem tesznek különbséget a szerzők között: a 313. oldalon ugyanis már Arisztotelész *Poétikájáról* van szó.

A fejezetek végén álló irodalomjegyzékek címleírásában érdemes lett volna követni az Irodalomtörténeti Közlemények által alkalmazott szabványt, melynek használata immár kezd általánossá válni az irodalomtörténeti szakmunkákban. E hibák és hiányosságok túlnyomó része kiküszöbölhető lett volna egy alapos kiadói korrektúrával, s ilyen esetben nem maradtak volna a kötetben (a számítógépes helyesírásból következő) sorvégi elválasztási hibák (pl. „korszakok” 351., vagy a szóelválasztás nem marad a sor belsejébe „csúszva”: 403. 7. sor). Végezetül: azt könyvészeti hibának kell tartanunk, hogy a könyv 9–10. lapja mindkét oldalán teljesen üres lapot tartalmaz a tartalomjegyzék és az előszó között. Mindez azonban egy kis odafigyeléssel korrigálható a könyv – remélhetőleg megvalósuló – második kiadásában.

(Gondolat, Budapest, 2007.)

*A magyar irodalom története, II., 1800-tól 1919-ig,*  
szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András

*Zsófia halkán felelt a ház közelében:*

– Soha sem tudtam elolvasni egy Kemény-regényt. Kissé unalmas volt a báró.

*Józsiás úr bizonyos szomorúsággal rázogatta a vállát.*

– Ne mondjon ilyesmit, Zsófia, még ha igaz volna is. Mi, írók, ha megszeretünk egy nőt, arról feltételezzük, hogy éppen úgy szereti a mi halott ideáljainkat, mint saját magunk. Kemény Zsigmond, miután oly tragikus volt végzete, minden időkre eszményképe a szenvedő, szegény magyar íróknak. Amulett ő, amelyet a szívünk közepén hordozunk.

*Zsófia néha szeretett ingerkedni:*

– Csak gondolja el, mily szegénységben és nyomorban élhetett itt a bolond regényíró – mondá. [...] – Higgye el, kedves Józsiás, úgy vagyunk régi íróinkkal, mint az egykori udvarházakkal, amelyekről rajongva szokás beszélni, de senki se lakna bennük szívesen.

(Krúdy Gyula: *Hét bagoly*)

*A lehetőségek könyve*

Mily szép és találó megfogalmazás volt is Kazinczy részéről kétszáz éve (az ún. *Tübingai pályamű* utolsó fejezetében): *A magyar literatura története!* Kazinczy e művében, mint ismeretes, számba vette mindazt az irodalmiságot, amelyet ő a maga szempontjaiból nézve fontosnak és példaadónak gondolt, s mikor mindezt kronológiai rendbe szedte, nagyszabású körképet mutatott fel – ám olyan módszertannal, mely radikálisan különbözik mind a 19. századnak, mind a mai kornak történetiség-felfogásától. Kazinczy, mikor megírta kis összefoglalását, melyben persze mind tartalmilag, mind metodológiailag erőteljesen felülbírált a megelőzőkben keletkezett literatúratörténeteket, még *innen* volt a történetiségnek azon felfogásán, hogy az összes számba veendő irodalmi jelenséget egy folyamatos narratívába, mai értelemben vett *történetbe* foglalná össze, s az egyes irodalmi-történelmi jelenségek közé fejlődést, szerves összetartozást, ok-okozati viszonyt, hatástörténetét tételezne fel; számára a történeteknek többes számú alkalmazása csupán annyit jelentett: a magyar irodalom (egyres) eseményei, (különálló és csak

egyesedésekben fontos) történései, melyeknek sorrendisége legfeljebb a tökéletesedés, az egymástól való tanulás lineáris, de nem történeti folyamatát mutatják.

A 19. század óta (és persze Toldy Ferenc nyomán) a szervesnek tételezett történetiség egységesítő elbeszélésmódjában jelent meg az irodalomról való beszéd, s úgy tűnt fel az irodalomnak századokon átnyúló jelenléte, mintha a különböző műveket, különböző irányzatokat, különbözőségüknek dacára is *egy* egységes aktor valósítaná meg, mintha *egy* egységes szellemiség vagy szubjektum nyilvánulna meg a különböző korszakokon által (a 19. század számára ez lett volna a nemzet imaginárius szelleme, hogy irodalmi idézettel szóljunk: a *nemzet őrlélke*) – s az irodalom történeti leírásának az lenne a feladata, hogy ezt az aktort szubjektivizálja (vagy ha tetszik: objektivizálja...), hogy ezt a központi entitást írja körül, s fedezze fel s tegye nyilvánvalóvá a művek különbözőségében – s végeredményben, hogy ezt az entitást mint önállóan létező szubsztancialitást a művektől függetlenül is létezőnek és működőnek állítsa.

Ám ma, s úgy látszik, e könyv sugallata alapján is, a modernségnek is elmúltával, szeretnénk lemondani mind a hajdani egységről, az irodalom közösségi aktorális szubsztancialitásának feltételezéséről, mind pedig az egységes és egyedi időbeli folytonos fejlődésnek, a kiépülésnek, a szerves egymásból való következésnek hatástörténeti illúziójáról (mely a 19. század jövőre irányulásával egy tökéletes és teljes irodalom megteremtésének szándékából és utópiájából nőtt ki). Az irodalom mai szemlélete nem azt keresi, ami a művek előtt vagy mögött összekötötte volna az irodalmi jelenségeket, hanem azt szeretné megérteni, hogyan is jöhettek létre, különböző korokban, különböző szándékok és akaratok révén a különböző művek – s ezen különbözőségek között szeretne valaminő rendet feltételezni vagy létrehozni. A mai irodalomszemlélet, mely persze teljességgel nem kíván lemondani a történeti megértésnek igényéről, azt óhajtana a hajdani egység helyén látni, hogy az *egy* történet helyén több történet futna mint történet, akár párhuzamosan, akár egymást metsző módon, s a többféle történetiség egymásmellettsége adná ki a történelemnek, azaz itt: az irodalom történetiségének variatív modelljeit. Mintha a mai tudományos igény úgy szólna: de szép is lenne, ha a múlt idejében akár *több* elbeszélhető történetet pillanthatnánk meg!

Ilyen értelemben ez a könyv a *lehetőségek* könyvének tekinthető, s két értelemben is. Egyrészt amiatt, mert a többféle történet feltételezése és párhuzamos feltüntetése, az egyes jelenségek önálló, diszparát kezelése, az összefüggések többféleségének megengedése arra hívja fel a figyelmet: mennyi és mennyiféle kezdeményezés futott egymás mellett ugyanabban a korban, s mennyire eltérőek is lehettek a különböző kezdemények. A könyv fejezetválogatása nagyszabású belátást enged arra nézvést, mennyire nem egyirányúak voltak a 19. századi irodalmi irányzatok, mennyire másféle szándékok és kivált mennyire másféle eredmények mutathatók

ki abban a halmazban, melyet régebben egységnek tekintettek. A régebbi irodalomtörténet-írás a megvalósulás *eredményeire* koncentrált, s a nagy vagy nagynak tételezett eredmények összjátékát prezentálta – e könyv viszont elsősorban a *lehetőségek* jegyében gondolkodik: azt mutatja fel, mennyi irányba nyílt út a különböző írói törekvések során, akkor is, ha nem minden út ér el napjainkig, s akkor is, ha az utak értelmezése esetleg csak újabb s újabb nyitottságokat feltételez. Az a 19. századi körkép, mely ebből a könyvből kiolvasható, nem egy ívre van ráfeszítve, irányulása nincs sem előre meghatározva, sem utólag megkonstruálva; az az összehasonlító-viszonyító rendszer, melyből az adott művek értékelése levezettetik, folyamatosan mozgásban van, s esetenként más-más érintkezéseket mutat fel – minden a lehetőségek jegyében hat és mozog. Ez a nyitottság, ez a mozgásban lévő rendszer adja a könyvnek legnagyobb értékét és erényét – oly nyitottsággal nyúl mind a rendszerszerűségnek, mind az egyedi elemzéseknek problematikájához, ami impozáns történeti felülírásokat ígér és tesz lehetővé.

Másrészt azonban a könyv azért is tekinthető a lehetőségek könyvének, mert e megcélzott nagyszabású nyitottságot nem tudja teljes mértékben képviselni, s egészében nem azt valósítja meg, amit ígért: nem történeteket mond, hanem egyes, egymástól teljesen függetlenül megnyilvánuló jelenségeknek adja leírását (sokszor persze igen kitűnően), s az elutasított körkép helyébe nem hosszmetseteket, nem egyes jelenségeket megjelölt „tájképeket” mutat be, hanem inkább csak mozaikdarabokat, s talán jellemzőbb lenne rá egy olyan cím: *Pillanatképek a magyar irodalom történetéből*. A jelenségek itt az esetek többségében annyira szeparáltan lépnek az olvasó elé, hogy időnként még összehasonlításuk vagy például műfajba sorolásuk sem igényeltetik: az irodalom egyes jelenségei felé rendelhető alrendszerek mintha kikerültek volna az elemzések szemhatárából. Pedig alighanem épp az ily alrendszerek elkülönítése és párhuzamos kezelése teremthetné meg a *történetek* párhuzamát – a különböző irodalmi jelenségcsoportok időbeli hosszmetsetben való áttekintése különböző történetek elbeszélését teszik/tennék lehetővé; akár úgy is, hogy egymással alig is érintkeznének, még ha egyébként időben ugyanakkor léteztek volna is (akár úgy is, hogy a különböző történetek korszakmeghatározásai és korszakhatárai egyáltalán nem esnének egybe).

A könyv kitűnő tanulmányokat (köztük néhány egészen kiemelkedőt is!) prezentál a 19. század legkülönbözőbb jelenségeiről, ám adós marad annak igazolásával, vajon miért éppen ezek a jelenségek kerültek be a válogatásba, s mások miért maradtak ki. Egy ilyen hatalmas vállalkozás, mely szemléletileg és tartalmilag is rengeteg újdonságot hoz, több kérdésre is választ kellett volna hogy adjon: egyrészt a válogatás elveire és céljaira konkrétan, az egyes esetekig elmenően ki kellett volna térnie, épp hogy a megmaradt és felülírt történetiség nevében a történetre is vissza lehessen vonatkoztatni az éppen olvasott elemzéseket, másrészt



pedig valamelyest meg kellett volna magyaráznia, mi vezeti a bemutatás rendjét a kronológia linearitásának fenntartása mellett. Nem világos ugyanis, milyen összefüggést tételez fel a könyv rendszere a fejezetmutató évszám és a társított irodalmi jelenség között (azon túlmenően, hogy a mintául választott, s a bevezetőben hivatkozott francia irodalomtörténet is így tett), s nem világos, hogy az egyes kiemelt (és az esetek többségében kitűnően tárgyalt) szerzők esetében miért épp az az évszám, s épp az a mű emeltetett ki, amelyik kiemeltetett (kivált azon esetekben, amikor a fejezet hajlik a szerző portrészertő megközelítése felé is).

Hasonlóan kérdések merülnek fel azon fejezetek válogatását illetően is, melyek nem szorosan irodalmi jellegűek, hanem inkább a kultúratudomány vagy hagyományosanban a művelődéstörténet felé mutatnak. Nem olyan kérdések, melyek megkérdőjeleznék e fejezetek létjogosultságát, hanem olyanok, melyek arra kérdeznak rá: miért éppen ezek, s mások nem? Hiszen e hatalmas korpusz egésze sokkal inkább művelődéstörténetként vagy kultúratudományként kellene hogy nevezze s elismertesse magát (e téren kitekintésének szélessége és sokoldalúsága igencsak dicsérendő!) – rengeteg olyan téma kerül benne feldolgozásra, melynek alig van köze a ma ható (kanonikusan elismert vagy hagyományukban elevenen működő) irodalmi mozgásokhoz: nemcsak olyan művek szerepelnek benne, melyek nemhogy a nemzetközi elismertségre számíthatnának, de melyeknek a mai magyar olvasottsága, olvashatósága és hatása is alig kimutatható; továbbá igen sok fejezetben a téma okán (jóformán) egyetlen szó sem esik irodalomról. Az irodalmi (kulturális) hagyomány *szervezetére* vonatkozóan e választás és törekvés igen nagyra becsülendő (hiszen felül próbálja írni a 19. századból ránk maradt magyar kultúra-felfogásnak szépirodalom-központúságát) – ám mindez némi elméleti magyarázatra szorult volna: az irodalom iránt érdeklődő olvasó számára nem teljesen kézenfekvő, miért is irodalmi kérdés Bartók operája, Csaplovics néprajzos tevékenysége vagy az első magyar–zsidó naptár stb. E téren a magyarázat feltétlenül szükséges lett volna, hiszen egészen különböző fajsúlyú és jellegű kultúrtörténeti bemutatásokat találunk itt, rendkívül széles szórásban – ám a 19. század kulturális életének más igen fontos mozzanatai kívül maradnak a könyv látkörén. Természetesen nem valamiféle megvalósíthatatlan teljességet igényelnek itt, hanem annak a fontossági rendnek az indoklását, mely épp e válogatást létrehozta, mely e kérdések tárgyalását másoknak rovására preferálta (csak ízelítőül mondanék néhány, véletlenszerűen adódó kérdést: miért nincs semmi a század vallásos és egyházi életéből?, a klasszika-filológia kiváló tárgyalása mellett miért maradt el az iskoláztatás vagy más humán tudományág felmérése?, ha Mahler operaigazgatói tevékenységéről egészen kitűnő cikk született, miért nincsen semmi a cigányzenéről? stb. stb.).

*Búcsú a volgai lovastól*

E könyv legnagyobb eszmetörténeti és szakmai módszertani érdeme, amely minden szempontból dicséretet érdemel, az a nagyszabású szemléletváltás, mellyel a történetiség tárgyát megközelíti. A magyar irodalomtörténet-írási hagyomány Toldy Ferencről indulóan, Horváth János hatalmas életművén át egészen a nagy akadémiai hatkötetes irodalomtörténetig (a Spenótig), lényegében mindvégig egy princípium alapján dolgozott: valamilyen módon ki akarta mutatni azt a nemzeti állandót, amely ha különböző megnyilvánulási formában is, de szubsztanciálisan ott rejlik a magyar irodalom mint szándék, mint gesztus, mint megvalósulás alján. E nagy általánosító és esszencialitásra törő indulat, mint ismeretes, a leglátványosabb megfogalmazást Beöthy Zsolt mitikus figurájában, a volgai lovasban nyerte el (emlékezzünk: „Mindnyájunkban van egy csepp a Volga-menti lovas véréből. [...] A Volga pusztáinak végtelenén szerető ámulattal csüggő vitéz szemei: a bihari rónán s a Tisza síkján gyönyörködő Petőfinek és Aranyak szemei, melyeknek tekintetét fajunk ős fejlődése élesítette ki...”), s hiába kritizálta is e képet oly sok későbbi irodalomtörténész, a kép mögött rejlő elméleti előfeltevéseknek, azaz az anyanyelvi irodalom végtelen és határtalan egységének, a feltétel nélküli folytonosságnak, az állandó kategoriális visszatéréseknek, a szándékok ismétlődésének, az eredmények végső azonosságának tételét egyetlen nagy összefoglalás sem tudta elkerülni – az egy történetbe foglalás narratív azonosságának kényszere oly homogenizáló szintéziseket teremtett, melyeknek egyébként a primer olvasói tapasztalat az esetek többségében rögtön ellene mondott (minderre nézvést igen tanulságosak azok a fejtegetések, melyeket Dávidházi Péter tesz Toldy-könyvének Beöthy-fejezetében). Szegedy-Maszák Mihály, mikor felbonthatta a nagy egység utópiáját, alighanem a legindokoltabb teoretikus lépést tette meg egy újabb történetiség irányába, s kivált a 19. század esetében. Hiszen épp a 19. század tudományossága és ideológiája teremtette meg azokat a kereteket, melyeken belül a születő irodalom értelmezhetette önmagát, s igényelte azokat az írói szándékokat és vállalásokat, melyek az ideológiai kereteket magukévá tették, s továbbfejlesztették. A 19. századi narratíva továbbélése (és persze sokszor: kultúrpolitikai alkalmazása) eredményezte azt, hogy mind az oktatásban, mind az irodalomtörténeti összképekben oly kizárólagos (és ebből következően kizárásokban gondolkodó és kizárásokra törő) egység víziója uralkodott el, mely csak a nemzeti lényeg fenntartása érdekében és képviselésében tudta elképzelni az irodalom működését (megfelelkezvén arról is, hogy maga a „nemzeti lényeg” metaforikus kategóriája is ennek a 19. századi ideológiának a történeti terméke...). E könyv az irodalom létmódját és funkcionálását igen sokoldalúan hagyja megalapozni, s épp arra hívja fel a figyelmet, hogy még ama művek is, melyek pedig

genezisüket tekintve mélyen át vannak itatva e 19. századi nemzeteszemlével, értelmezhetőek pozitíve más koordináta-rendszerek között is. Mert hogy az irodalmat igen sok koordináta-rendszer veszi körül, s a mai tudománynak aligha lehet fontosabb feladata, mint hogy számot vessen ezen más rendszerek igényeivel és problémáival is. E könyv sokoldalúsága és sokfélesége talán épp arra hívja fel a figyelmet, hogy ma is, és a történelemben is, mennyiféle különböző irodalom-megközelítés lehet érvényes: hiszen mindaz, ami egyszer irodalomként megszületett, állandóan ki van téve az újabb és újabb megközelítések másféle felfogáskihívásának, s minden irodalmi jelenség csak akkor tekinthető érvényesnek, ha ezen újabb kihívások felé is nyitott tud maradni. S e téren rendkívül fontos kiemelni, hogy a könyv, miközben a nemzetközi összehasonlítási horizontok fontosságát, a tipológiai viszonyítások prioritását hangsúlyozza, a meghatározottabb állást foglal az irodalomnak mint rendszernek nemzeti nyelvi meghatározottsága mellett, s valamely irodalomnak adott nyelvhez kötöttségét a legfontosabb determinánsként kezeli (vö. például a fordítások kérdését vagy az értékelési hierarchiák relativitását rögzítő fejtegetéseket), s csupán az irodalmi mozgások leírásának, a jelenségek rendszerezésének azt a modelljét utasítja el, mely az összképet valamely nemzetileg elszigetelt „öntörvényűség” nevében, vagy valamely irodalmon kívüli ideologikus feladatvállalás céljából, egy speciális és kizárólagos nemzeti értékrend fenntartása mellett fogalmazná meg.<sup>1</sup> Az irodalom sokféle törvényt követ, sokféle külső és belső, nemzeti és külföldi hatásnak van állandóan

<sup>1</sup> E téren ki kell sajnos térni arra is, hogy e könyvet méltánytalan és rosszhiszemű, ám szakmailag igen gyarló ideologikus támadás érte a Hítel c. folyóirat hasábjain (PAPP Endre, „*Rút, sybarita váz*”. *A nemzetnélküliség programja A magyar irodalom történeteiben*, Hítel 2008/2., 97–118.). A cikk szerzője, azon meggyőződés birtokában, hogy az „öntörvényű” nemzeti irodalomnak egyetlen funkciója van, azaz a nemzeti közösségi identitás képviselete és fenntartása, koholmányokban oly felfogást tulajdonít a könyvnek, mintha az kimondaná, hogy „a nemzeti kultúrák halálra vannak ítélve” vagy hogy „a magyar irodalom inflálódo nyelvi képződmény” lenne, s nemzethalált vizionáló felfogásában („Ha a természetes önelvűséget is képviselő anyanyelvi művelődés univerzális messzeségekbe révedő tekintetek előtt akadálnak tűnhet fel, akkor a magyar nyelv halálra van ítélve”) a könyv szerkesztőjét teszi felelőssé a nemzeti kultúra hanyatlásáért. Ha eltekintünk is attól, hogy a szerző egyes állításaiban egyszerűen hamisít, másokban egyszerűen denunció (egykor, más ideológia nevében, Révai Józsefék sem csinálták különül...), akkor is fennáll a kérdés: vajon honnan veszi azt a magabiztosságot, mely szerint egy tudományos kérdés tekintetében az ő álláspontja a másokéval szemben, úgymond, „egészséges” lenne...? A szerző egy tudományos és módszertani kérdést (melyhez egyébként szakmailag szemmel láthatóan nemigen ért) oly ideologikus körletben tárgyal, mely előfeltevéseiben, sajnos, reflektálatlanul magán viseli 19. századi eredetét, s oly vehemenciával hívja fel „Csipkerózsika-álmot alvó” ideologikus irodalomtörténész társait („akiknek fontos a nemzeti gondolat megőrzése, ám eddig passzív rezisztenciát gyakoroltak”) a védekezésre, hogy az olvasóban óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon miért aludtak ezek a kiváló kollégák idáig, s vajon ki lesz az a királyfi, aki majd felcsókolja őket sajnálatos álmaikból?

kitéve, s ma úgy látszik, e hatássorozatot egy princípiumra visszavezetni nem lehet: ám hogy ettől az irodalommal való foglalkozás igen sokoldalúan termékeny lehet, annak ékes és meggyőző bizonyítéka e könyv.

### *Feldolgozottság*

E könyv, bár célkitűzéseit tekintve összefoglaló irodalomtörténet: hiszen a főszerkesztő, Szegedy-Maszák Mihály egyik pár éves kiváló programtanulmányában (*Kísérlet az újraértelmezésre: az Akadémiai Irodalomtörténet*, Alföld 2001/5., 39–50.) mintegy megjósolta, hogy a szakma új, elméletileg, módszertanilag, tartalmilag megújult szintézisre vágyik, mely nagyjából hasonlóan fogott volna kinézni, mint mostani könyvük, mégis inkább tanulmánygyűjteményként funkcionál; igen sok elsőosztályú, megvilágító erejű cikk foglal benne helyet (ha mindez persze azt is jelenti, hogy akad benne egy-két gyengébb színvonalú dolgozat is). A vállalkozás jellegéből következően az a kérdés már nem vethető fel, mennyire fedi le a gyűjtemény egésze azt a halmazt, melyet a könyv (s most csak erre a könyvre gondolok) perspektívája 19. századi magyar irodalomnak képzel, s csak az képezheti vita tárgyát, hogy az itt prezentált anyagnak feldolgozottsága és bemutatása mennyire felel meg, s miféle tudományos normának. A könyv komoly kísérletet tesz a ránk hagyományozódott 19. századi nemzeti irodalmi kánonnak újrafogalmazására – ám anélkül, hogy e rekanonizálást általános érvénnyel képviselné vagy magyarázná. Vállalása egyrészt érthető és a legegyszerelműbben támogatandó: a mai olvasáskultúra tekintetében komoly kérdések merülnek fel aziránt, miként is kell viszonyulni a régmúlt nagyságaihoz, s *minek* alapján tekintjük nagyjainkat továbbra is nagyoknak, s számunkra is nagyoknak; s egy erőteljes és radikális, önmagát markánsan meghatározó és felvállaló irodalomszemléletnek meg lenne a joga akár ahhoz is, hogy a hagyomány által szentesített korpusz legszentebb figuráihoz is hozzányúljon. Másrészt azonban az a megoldás, ahogy e könyv a kánon átírását megvalósítja, sem nem igazán erőteljes, sem nem igazán meggyőző, s lappangó és nyíltan ki nem mondott gesztusokon nyugszik (e téren is érződik annak hiánya, hogy a válogatás és értékelő besorolás nem nyert igazoló magyarázatot). Mert magyarázat híján a fontossági, azaz kanonizálási sorrend tekintetében valóban komolyan megkérdőjelezhető, hogy miért kap például a mára kissé megkopott Kisfaludy Sándor költészete két (egyébként kiváló) fejezetet, ha Berzsenyinek vagy Kölcseynek lírájáról nem szól semmi; hova lesz például Csokonai Vitéz költészetének jelentősége, s miért nem kap valamilyen értékelést Jókainak nagy regénysorozata (Szegedy-Maszák Mihály elemzése, mely Kemény *Zord idő* című regényét Jókainak *Fráter György* című művével szembeesíti

a történelemíráshoz való viszonyulásukat célozván meg, módszertanilag kitűnően világít meg elméleti álláspontokat, de nem helyettesíti a Jókai nagy regényeivel való szembenézést – a *Fráter György* ugyanis soha nem volt a Jókai-korpusznak különösebben megbecsült darabja). Hová lett Mikszáthnak rangja vagy méltatása? Vagy ha például Ady Endre esetében egy komoly elemzés figyelemre méltó szempontok alapján érvel amellett, hogy Adynak az eddigi összefoglalásokban elfoglalt helye radikálisan újragondolandó (olyannyira, hogy például a forradalmi vagy politikai versek még említést sem nyernek a leírásban), akkor kissé meglepő, hogy közvetlenül mellette egy sajnos nagyon kevésbé alátámasztott, sovány érvelés Thaly Kálmán kanonizálásának égető szükségességét bizonygatja (bár arról már nem vesz tudomást, hogy a Thaly-féle „posztmodern” imitativ versművészet ugyanabban a korban Endrődi Sándornál vagy Zempléni Árpádnál hasonló játékokban érvényesült – ha nem is a hamis eredeti igényével); hasonlóképpen meglepő, hogy a „a főváros lírai megjelenítésmódjai” fejezetben olyan szerzők is kanonikus rangban jelennek meg, akikről, legjobb tudomásom szerint még a szakma krémje is alig hallott: a jó nevű Telekes Béla mellett például Inczédy László... S az ilyen típusú kérdések még hosszan folytathatóak is lennének.<sup>2</sup>

További komoly elméleti és tartalmi kérdéseket vet fel az a rend, ahogy az egyes egymás mellé rendelt tanulmányok irodalomnak a társadalmiság terén betöltött szerepét, az irodalomnak a társadalommal folytatott viszonyát kezelik – a módszertani sokféleség és nyitottság e téren mintha visszautne, s elbizonytalanítaná az összképet: e kötet olvasója nem tudja, milyen társadalmi/olvasottsági *súly* volt akkoriban az éppen tárgyalt műnek (miért nincsen olyan fejezet, mely például a Rákosi Jenő vagy Beöthy Zsolt által képviselt irodalomfelfogást vázolná?). A kultúrtörténeti fejezetek mintegy körülírják e téren az irodalmiságot (paradox helyzet: nemegyszer épp e nem-irodalmi tanulmányok mondják ki a legérdekesebb történeti jellegű összefüggéseket, éppen akkor, amikor javarészt félretolják magát az irodalmat), de arra nem adnak választ: milyen funkciója volt a kor társadalmi életében a különböző irodalomfelfogásoknak, a különböző műveknek – meglehet, e hiányérzetet egyszerűen egy oly társadalomtörténeti tanulmány beiktatása révén lehetett volna csökkenteni, melyben a Kazinczy-féle irodalomszemlélettől elkezddően a Nyugatig terjedően hosszmetasztet kaphatott vol-

<sup>2</sup> A recenziens itt restelkedő mentegetődzésre is kényszerül: ő maga is felelős azért, mert nem írta meg határidőre azt a Petőfi-fejezetet, melyre fel volt kérve. Ám azt is meg kell említenie, hogy az a hozzá több helyről is eljutott szóbeli vélekedés, miszerint a Petőfi-kép az ő mulasztása miatt lenne gyengébb, nem teljesen fedi a valóságot: recenzenst arra kérték az 1844-es évszámhoz, hogy Petőfi pályakezdését mutassa be, *Az alföld c.* vers kapcsán – ám oly módon, hogy közölték vele, hogy már a *János vitéz*ről is másik fejezet kell hogy szóljon. Tehát a Petőfi-kérdés megoldatlansága nem egyszerűen egy valóban el nem készült dolgozatnak hibájául kell hogy betudassék.

na az olvasó azokról az elvárásokról, melyek oly sokszor, s oly különbözőképpen vannak az egyes cikkekben képviselve. Hasonlóan egyenetlenül mozog a tanulmányok megközelítési iránytűje abban a kérdésben, vajon az egyes műveket, értékeket, esztétikai sajátosságukat, vagy az általuk képviselt, mondjuk most így, „irodalmisságot” akarják-e felmutatni – mindkét típusra hozhatnánk kiváló példákat, a leírások általában jól működnek: csak arra nem érkezik általános válasz, e könyv szempontjából miért fontosabb Kemény újságírói tevékenysége, mint a szerkesztő által már előbb kitűnően elemzett történelmi röpirat-irodalma, esetleg Asbóth János publicisztikája, mint mondjuk tőle az *Álmok álmodója* című regény, mennyiben fontosabb az Aurora két cikkben méltatott megjelenése vagy Jósika mára olvashatatlanra vált regényeinek történeti hatása, mint Berzsenyi költészete? Még egyszer említem: nem az érintett cikkek színvonalát kérdőjelezem meg – hanem egymásmellettségük rendjének indoklását kérném. Ugyanakkor az is kiemelendőnek látszik, hogy érdekes módon, bár sok-sok idő eltelt a „strukturizmus után”, s a művek megközelítésének, kontextualizálásának számtalan módszertana nyert azóta (nálunk is) létjogosultságot: a szoros értelemben vett irodalmi tanulmányok közül mégis azok az egyedi műelemzések vagy költőportrék emelkednek ki, melyek az alapkoncepció művelődéstörténeti vonatkozásait nagyon sokszor nem tárgyalják (megemlíteném mint nagyon tanulságosat a *Zalán futása*, a *Csongor és Tünde*, a Jókai-novellák, a *Toldi*, a *Zord idő* vagy *Az ember tragédiája* pompás tárgyalását – jóllehet az egyes elemzések módszertanai között jóformán semmilyen hasonlóság vagy átfedés nem mutatható ki). Recenzens nem talál teret vagy helyet dicséreteinek: e könyv valóban, minden megszorítás nélkül, kiváló tanulmányoknak füzérét kínálta fel olvasásra.

### *Hiányok és kifogások*

Ám persze az olvasó, akár akarja, akár nem akarja, folyamatosan olyan hibákba is beleütközik, amelyekre semmilyen teoretikus magyarázatot vagy mentséget nem találhat: ha folyamatosan dicsérni akarná is a művet, s lépten-nyomon olyan kitűnő elemzésekre bukkan, melyek bizonyára elragadtatásra késztetnék, hibákra, alighanem kiküszöbölhető hibák sorozatára is rá kell találgon. Fájó hiány, hogy a népiesség kitűnő teoretikus tárgyalása nem párosul a népiesnek mondott irodalom gyakorlati elemzésével; nagyon komoly történeti hiányként értékelhető a 19. századi irodalom nyelviségének mellőzése (sem arról nem esik szó, hogyan fejlődött ki a latin–magyar irodalom felfogásából a tisztán magyar nyelvűség kritikátlan elfogadása, sem arról, hogyan működtek ebben a században Magyarországon a szlovák, szerb, német nyelvű irodalmi szerveződések és irodal-

miságok); a „komoly zene” jelenlétének tárgyalása során megkérdőjelezhető, hogy a tanulmány szerzője vajon mégis miért tekint el attól a zenei hagyománytól (verbunkos stb.), amely persze másmilyen, mint a „modern” nyugat-európai, de azért nemlétezőnek mégsem tekinthető... stb. Némely elemzésekben egyes állításokba lehet nagyon élesen belekötni: Csaplovics kitűnő néprajzának méltató leírása során bántóan mellőztetik annak a kortársi vitának érzékeltetése, melynek során a magyar kultúra legnagyobbjai is visszautasították a „szlovák (vagy inkább: tót)” Csaplovicsnak álláspontját; a Széchenyi Istvánról szóló meggyőző fejezet kapcsán komolyan felvetődik annak a kérdése, vajon Széchenyi tényleg *íróként* tette-e legnagyobb benyomását a magyar történelemre?; feltehető a kérdés, mit is jelent például fejezetcímként az a kitétel: „elkülönülő irodalmunk kezdetei” (vagyis: miért nincs megmagyarázva, mi az „elkülönülés”, mit jelentene „irodalmunk”? s hogyhogy „kezdetei” – a fejezet leírása egyébként igencsak korrekt!) stb. Nagyon kétséges a női irodalom mai kategóriájának visszavetítése a száz évvel ezelőtti időszakra: akár annak gesztusával, hogy olyan szerzőt kanonizál, akinek egyébként senki soha nem hallotta sem nevét (Szederkényi Anna), sem művét, akár amiatt, hogy a korszak legfontosabb s leghatásosabb női írójának, aki pedig lányregények sorozatával akarta a magyar nőiséget meghatározni, konzervatív elvei miatt még nevét sem veszi szájára (Tutsek Anna), akár amiatt, hogy a nő felszabadítás ideológiájának nevében olyan teóriát sugall egy szerzőnek (Erdős Renée), mellyel a tárgyalt szerző érintett regénye éppen szemben áll (*A nagy sikoly* című regény ugyanis épp a női orgazmusról való *lebeszélés* iskolapéldájaként olvasható, szemben azzal, ahogy e könyvben leíratik: a 821. oldalon beidézt orgazmus-leírás, sajnos, zongorahallgatás közbeni állapotát írja le főhősnőnknek...); tévedésként kell rögzítenünk, ha Gozsdu Eleket orvosként említi a tanulmány szerzője, s abszurdumként kell felfognunk, ha Kisfaludy Károly Aurorájában a tanulmány szerzője Jakob Böhme misztikus látásainak visszhangjait is felfedezni véli (vagy ugyanebben a tanulmányban a szerző hiteles idézetként az Aurora mellé Richard Wagner vagy Mallarmé esztétikai vélekedéseit gondolja elengedhetetlen párhuzamnak)... Hasonlóképp csak megkérdőjelezhető túlzásként értékelhetjük, ha egy kiváló és alapos tanulmány szerzője a Nemzeti Színház megalapítása kapcsán a halállal való játék pszichoanalitikus asszociációjával él (miközben könnyedén mellőzi a többi kelet-közép-európai Nemzeti Színháznak a paralleljét), vagy ha valaki egy fejtegetés során tényleg komolyan veszi azt a nézetet, mely szerint a *Pál utcai fiúk* szenvedő főhőse, a kisbetűvel írott Nemecek, kizárólag megalázottsága révén, Geréb Dezső pedig árulása okán, a szerzői szólam kifejezett állításainak ellenére, zsidónak minősülne... Nagyon különös, hogy csak jóval egy tanulságos Eötvös-regény elemzése *után* kapunk egy meglehetősen iskolás Eötvös-portrét, melyben egészen archaikus irodalomfelfogások vissz-

fényét lelhetjük fel (például „Eötvös a családi élet egyik legelső ábrázolója elbeszélő prózáinkban, Jókainak, Keménynek ehhez nem volt élményanyaga” – nemcsak a referencialitás kiáltó igénye ingerlő itt, hanem a magyar irodalmi hagyományok negligálása is, vö. például Fáytól *A Békely ház* családábrázolását...); s ha alapjában véve elfogadható is az az alapállás, mely Arany kapcsán így szól: „a ballada olyan ellentmondást tartalmaz, amely nem oldható fel könnyedén, és nem magyarázható egyértelműen”, mindenképpen elvárható lenne, hogy maga a tanulmány legalább kísérletet tenne az említett ellentmondásnak feloldására (nem beszélve arról, hogy ha egy ily cikkben komolyan megemléttetik Arany állítólagos szójátéka a „köztünk nem vala gát” esetleges kakemfatonja kapcsán, a szerzőnek talán illene megmondania, *mire* is kellene a furcsa hangkapcsolat kapcsán gondolni – recenziens legelvetemültebb pillanataiban sem tud erre az, úgy látszik, igencsak fontos kérdésre választ találni...) stb. Recenziens bevallja, hogy e kötet leggyengébb cikkei között a zsidóságról szóló, valamint a zene és irodalom kapcsolatáról szóló két cikket találta: nemigen tudta megmagyarázni magának, Pilinszky János hogyan is kerül a zsidó irodalom hagyományai közé (ha már Hugó Károly és Zerffi Gusztáv csak éppen név szerinti említést nyert), nemigen hitte el, hogy Rejtő *Csontribrigád* című légiós kalandregénye a Soát előlegezné meg – s általánosságban véve a zsidó–magyar irodalmi együttélést és kapcsolatrendszert valamivel bonyolultabban szereti elképzelni, mint egyszerű katalógus-szerű felsorolást... Ami pedig abban a fejezetben olvasható, mely a zenét és irodalmat együttesen tárgyalná, abban annyi gyarlóság található, hogy felsorolására még itt sincsen tér: az még talán megbocsátható, hogy a számbavétel eltekint mindentől, ami nem a „modern” klasszikus zene jelenlétét érintené (???), ám az már kérdéses, hogy hogyan lehet olyan szerzőkre hivatkozni, mint Szentpéteri Kornél vagy Szuly Gyula (???), miközben a szerző elfelejtkezik például Fodor András Sztravinszkij-könyvéről... Mikor pedig olyan mondatokat talál az olvasó, miszerint „az Esz-dúr hagyományosan pasztorális hangnem, s ez elvezet a rokokóhoz”, akkor nem csak az *Eroica* szimfónia vagy a *Rajna kincse* előjátéka jut eszébe mint „pasztorális” zene, hanem az is, hogy aki nem ért a zenéhez, talán ne nyilatkozzon ily határozottan róla. Szerencsére az ily balfogások ritkák a könyvben – említésük egy szaklapban talán mégis érvényesként hat: vannak olyan szakmai határok, melyeket átlépni nem lenne szabad.

### *Laudatio*

Összegzésként elmondható: e vállalkozás, mind nagyságát, mind példátlanságát tekintve igencsak elismerésre méltó – ilyen hatalmas és látványos összefoglaló



képet a magyar irodalomtudomány jelen állapotáról, gondolkodási mechanizmusairól és szintjeiről, módszertani problémáiról a szerkesztőn kívül aligha remélhetett volna bárki. Impozáns összefoglaló indulata és a sokféleség iránti bölcs toleranciája, koncepciózus mindent akarása és ugyanakkor sokfelé nyitottsága valószínűleg nagyon sokáig fog meghatározó erővel hatni az irodalmár szakmának nemcsak nagy, együttes akcióira, leendő szintetikus irodalomtörténeteire, hanem az egyes kutatók vagy kutatócsoportok egyes területekre koncentráló munkáira is. Ismétlem: példátlan mű jött létre, amelyre bízvást elmondható a klasszikus szállóige: *magnum et voluisse sat est*, de amelyre akár kultúrtörténeti analógiaként azt is mondhatnánk: ha Beöthy Zsolt hajdan, a millennium idején, megírhatta *A magyar irodalom kis-tükrét*, melyben hosszú időre akarta meghatározni, milyen képpel is kellene számolnia a magyar nemzet irodalmi öntudatának, úgy ez a könyv is minősülhet ma „a magyar irodalomtudomány nagy-tükrének”, melyben hosszú ideig fogja a szakma önmagát szemlélni, s melyben hosszú ideig a szakmán kívüli érdeklődő világ a szakma hiteles képét fogja feltalálni vélni.

(*Gondolat, Budapest, 2007.*)

*A magyar irodalom történetei, III.,  
1920-tól napjainkig,*  
szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András

*A magyar irodalom történetei* harmadik kötete – *1920-tól napjainkig* –, miként az első kettő is – eléggé nem dicsérhető módon – az irodalmi (történeti és elméleti) gondolkodás megosztottságait enyhítő kulturális tolerancia nevében nem egyetlen – „célelvű” – irodalomtörténetet ígér, hanem a magyar irodalom történeteit, ami akkor is fontos, figyelemre méltó, igazolást és dicséretet is érdemlő vállalkozás, ha kevés valósul meg az ígéretből, és helyette gazdag, sőt árnyaltan gazdag tanulmányok sorát közli, valójában koncepciózus választással kitüntetett helyeit, csomópontjait a jelennek és a közelebbi magyar irodalmi hagyománynak. Arról hosszan lehetne beszélgetni, hogy a múlt irodalmának miért éppen a választott helyei, történései, évszámai, ezzel együtt miért éppen a szóba hozott művek és szerzők jutottak szóhoz, miért nem mások. A választás szempontjai, ha láthatók is a kötetek felépítésében és tartalmában, arról semmit sem mondanak, hogy miért nem jutott fejezethez Nemes Nagy Ágnes költészete, neve a névmutatóból is kimaradt, holott költészete, sőt esszéírása is több helyen nyer említést és értelmezést a könyv tanulmányaiban, vagy Lator László, akinek a neve csak egyszer fordul elő a könyvben, meg Rába György is, aki nem költőként, főként irodalomtörténészként van itt jelen. Vagy Orbán Ottó költészete mért nem került a választottak sorába... Nem hasonlítok, és nem is tartom értelmesnek a szerintem hiányzó nevek és események felsorolását, mert *A magyar irodalom történetei* nem leltárkönyv, hanem több (irodalom)történet lehetőségét felmutató tanulmányok gyűjteménye, ahol a választás bizonyos mértékig nem csupán a szerkesztők – Szegedy-Maszák Mihály és Veres András – szándékát mutatja, hanem a szakértő és megbízható szerzők megbízásának személyi és szakmai korlátjait is. (Tudni lehet a szerkesztőktől, hogy néhány tanulmány nem készült el, mások nem voltak közölhetőek, megint mások csak a hálózati változatban olvashatók.) Össze lehetne állítani valamilyen hiánylistát, meg is tette az Élet és Irodalom

egyik olvasó kritikusa, ám a hiánylista sem törekedhet teljességre, ezért fontosabb inkább arra figyelni, mit is jelent a vállalkozás címében a történet szó, mégpedig többes számban.

A történet – akár egyes, akár többes számban használjuk is a szót – elbeszélést jelent, valamely történésnek elbeszélését, folyamatosságot tehát, ezzel együtt a történetek térbeli és időbeli elrendezését. Így a „történetei” azt jelent(het)i, hogy több egymással párhuzamos vagy egymást keresztező, de mindenképpen irodalmi és történeti narratívum áll és létezik egymás mellett *A magyar irodalom történeteiben*, mégpedig nem valamiféle ártatlan egymásmellettiességben és szomszédságban, hanem folytonos kölcsönhatásban, igazolva vagy cáfolva egymást. Fontos színfoltja a könyvnek a József Attila *Eszméletéről* szóló két tanulmány, Tverdota Györgyé (*Létösszegző versciklus a pálya fordulóján*, 271–290.) és Szegedy-Maszák Mihályé (*A szerző önazonossága József Attila életművében*, 291–309.), mert ha nem is közvetlenül, de legalább jelzésszerűen az *Irodalom történetei* gondolkodásmódjába a polémiát építik be, a szempontok és módszerek ütköztetését, az értelmező nyelvek eltéréseit. Máshol is felismerhetők bújtatott polémiák a könyvben, ami azt jelenti, hogy a címben szereplő többes szám többszempontúságot, eszmék és gondolatok eltéréseit is feltételezi. Az egyes tanulmányok, bár e történet pontszerűségét mutatják, semmiképpen sem lehetnek meg az időbeli és térbeli folytonosságnak legalább jelzése nélkül. Az, hogy történeteket beszél el az újabb magyar irodalomtudomány e nemes vállalkozása és nem „célelvű” történetet valamely irodalmi vagy éppenséggel nem irodalmi eszme és elgondolás mentén, még nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a történet(ek)nek kiválasztott helyei ne feltételezzenek valamilyen kontinuitást. *A magyar irodalom történetei* ígérete ellenére sem kínálja fel az irodalmi hagyománynak „célelektől” függetlenített áttekintését. Jól kitapintható belső ellentmondás rejlik ebben. Az alcím szavainak toldalékai – *tól -ig* – a vállalkozásban, minden pontszerűség ellenére, folyamatot, folyamatosságot jelölnek, és ezt követi a közölt tanulmányok sorrendje is, egy kiválasztott időponttól halad egy másik kiválasztott időpontig. A harmadik kötet a pontos évszámtól, 1920-tól a szándékosan bizonytalanságban hagyott „napjainkig” halad, mégpedig előre az időben, ami természetesen nem keverhető össze sem a fejlődés, sem a főirány céljával, de mindenképpen valamilyen „haladást” jelent, még ha csupán az évek múlásának értelmében is. A belső ellentmondásnak éppen ez a mozgatója. Hogy a kinagyított irodalmi jelenségek és történetek mégis időrendi sorrendben követik egymást, miközben nem kötődnek egymáshoz szorosan, nem épülnek egymásra és nem ékelődnek egymásba, holott keresztezik egymást, párbeszédbe és polémiába is bonyolódnak egymással, valamilyen haladásba rendeződnek mégis, a lépésről lépésre haladás pedig a megérkezés felé vezet, még akkor is, ha a megérkezés ideje elmosódik a

„napjainkig” meghatározatlanságában. Haladni csak valamilyen feltételezett cél felé lehet, a harmadik kötetnek nincs, de az előbbieknél sincs ilyen célja, a megérkezés ideje tehát nem a beteljesülés ideje is. Ellenkezőleg, inkább a kanonizált váltások idejének problematizálása, ami jól látszik a harmadik kötet felépítésén. Tudom, valahogy meg kellett szerkeszteni a köteteket, és az időrenden kívül nemigen adódott rá más lehetőség. A *történetei* többes száma így torlódik kényszerűen az egymásutánosság történetének egyes számába. Ezt a belső ellentmondást csak úgy lehetett volna elkerülni, ha a kiválasztott pillanatok, jelenségek, művek és szerzők hagyományválasztását és hagyományba való átváltozását írták volna meg a tanulmányok szerzői, vagyis azt a mozgást és átrendeződést, amelyet minden jelentős irodalmi esemény megjelenésével előidéz az irodalom történetében, az irodalmi örökségben. Ehhez azonban tudni kellene, hogy milyen nézőpontból válik valamilyen irodalmi esemény jelentőssé, ami azért is jelent súlyos nehézséget, mert a megjelenés nem mindig, sőt elég ritkán esik egybe a jelentőssé válassal. Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének megjelenése nem esik egybe kanonizálásának idejével, hatását az újabb magyar regény- és prózaírásra csak később, késleltetve fejthette ki, és ezzel együtt járt értelmezésének késlekedése is. Kertész Imre *Sorstalanság*ának megértését, az egy Spiró György tanulmányán kívül, szintén hosszú idő választja le a mű megjelenéséről. Máskor a maga idejében jelentősként megértett irodalmi esemény, miként az Sánta Ferenc vagy Fejes Endre regényeivel történt, az időben elkopik, jelentősége erodálódik. Hogy egészében indokolt legyen a történetei többes száma, ahhoz nem elégséges az irodalmi jelenségek és évszámok kiválasztással való kitüntetése, ahhoz minden tanulmányban újra meg újra kellene fogalmazni minden irodalomtörténeti elgondolás kulcsszavát, a hagyományt. Ez persze csak elvben lehetséges, megvalósulásának számtalan akadálya van. Úgy látszik, leküzdhetetlen akadályok állják útját a „történetei” többes szám teljes körű érvényesítésének. Legfőképpen a mindenféle ellenvetés ellenére is létező célelvűség.

A szerkesztő Szegedy-Maszák Mihály írja a három kötethez készült előszavában, hogy az „egyetlen kulturális örökség” fantomjával szemben „azt a szemléletet próbáltuk érvényre juttatni, mely különböző hagyományok létét tételezi föl, és tartózkodik korszakok egyértelmű kijelölésétől, mert nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy ugyanaz a jelenség egyaránt értelmezhető folytonossággként és megszakítottsággként” (I., 11.). Meggyőzően indokolja a többes számot, vagyis nem rajta és nem szerkesztőtársain múlott, hogy a szándék belső ellentmondásba torkollott, hanem az irodalmi gondolkodás természetén, valójában azon, hogy ez a gondolkodás befejezhetetlen, mert a „különböző hagyományok” léte ezen hagyományok megszólítását igényli, és minden megszólítás a következőt tételezi meg vonja maga után. Hogyan lehet bizonyítani a „különböző hagyományok

létét?” Erre a kérdésre válaszolnak a harmadik kötet és a megelőző kötetek tanulmányai. Azaz válaszolnának, ha a feladat teljesíthető lenne. Kovács András Ferenc egy versének – *J. A. szonettje* – elemzése (Lőrincz Csongor: *Az esztétizmus nyomai a posztmodern lírában*, 838–852.) bizonyítja, nyilván a választott vers hatására és nyomására, hogy az értelmezés a hagyományértés függvénye, a hagyományértés pedig további hagyományok létét feltételezi. Ez a példamutató verselemzés rátért a „különböző hagyományok” létét feltételező útra és eljutott addig, ameddig eljuthatott. Ez pedig közel sem az út vége. Ami nem a tanulmány hibája, hanem az irodalmi anyagból következik, más néven a hagyomány képmény ellenállásából mind az újrendezésre, mind a megértésre és a megközelítésre való törekvésekkel szemben. Szegedy-Maszák gondolatában a korszakok „egyértelmű” kijelölésétől való tartózkodás is egyfelől ezt a nehézséget, másfelől ezt a lehetőséget fogalmazza meg. Azt, hogy a jelentős művek hagyományválasztása és hagyományértése elnéz korszakok, irányzatok, iskolák felett, nem nagyon van tekintettel korszakhatárookra, se stílusformációkra, csak a maga választotta tradícióra. Megszakít és felfedez hagyományt, beilleszkedik és kilép a hagyományból, de mindig valamilyen módon viszonyul hozzá, és így hozza mozgásba a hagyománytörténeteket, indokolván a kötet cím többes számának használatát. Azt gondolom, hogy a „különböző hagyományok létének” feltételezése nem annyira a *Történetei* szerkesztőinek, részben szerzőinek elméleti megfontolásaiból következik, sokkal inkább következik az irodalom, az irodalmi jelenségek (iskolák, izmusok, stílusok, sőt korszakok) természetének mély megértéséből. Abból, hogy lényegük szerint megkerülhetők. Az irodalmi érzékenység ebben legalább olyan szerepet játszik, mint az irodalmi tudás. Innen érthető Szegedy-Maszák megjegyzése Tibor Fischer regényéről szólván, hogy „az irodalom fejlődésének eszménye, sőt a célelvű irodalomtörténet is érvényét veszti” (836.), amit az *Előszóban* „elméletként” fejt ki, majd a tanulmány végén annak óvatos feltételezése, hogy az „egyre több szerzőt jellemző” „kétféle kötődés” nem jelentheti-e „a nemzeti irodalmak alkonyát” (837.). Pusztán az a tény, hogy a *Történetei* szóba hozza magyar származású, netán csupán magyar kötődésű, de nem magyar nyelvű művek és szerzők – Tibor Fischer mellett Mora Terézia, Almássy Éva és Kristóf Ágota – nevét, a korábbiak közül szóba hozhatná Arthur Koestler és mások nevét is, arra enged következtetni, hogy az irodalom megértése kivezet az egyetlen örökség és az egyetlen célelv csapdájából, miként kivezet a megkövült kánonok rendjéből is. Ha óvatosan is, de azt mondja a „kétféle kötődés” gondolata, hogy „a nemzeti irodalmak alkonya” nem feltétlenül veszteség, amennyiben az „alkony” elmúlást mond, hanem nyereség is, mert az irodalom – a nemzeti irodalom – fogalmának kibővítését jelenti abba az irányba, hogy magyar irodalom születhet más – idegen – nyelven is. Mondok erre egy

példát. Annak idején a *Horvát irodalom öt évszázada* nevű könyvsorozatban megjelent egy válogatás Sinkó Ervin munkáiból, csupa fordítás, hiszen Sinkó mindent magyarul írt, és egy kérdésre válaszolva azt mondta, csak magyarul álmodik, mégsem keltett felháborodást, hogy a horvát irodalom reprezentatív könyvsorozatában kapott helyet, ezáltal nem vált horvát íróvá, de a horvát irodalomban is szerephez jutott. Tudom, nem ugyanaz a helyzet, hiszen a fent felsoroltak más nyelven, németül, franciául írnak, a német és a francia irodalomhoz tartoznak, de tartoznak a magyarhoz is, amennyiben nem rejtik el magyar kötődéseiket. A fentiek nem is tartanak igényt arra, hogy magyar írónak vegyék őket, Sinkó sem tartott igényt arra, hogy horvát író legyen, ettől még számolhat velük a magyar irodalom története, ahogyan számolt Sinkóval a horvát irodalom története, illetve – éppen ebben a szövegösszefüggésben – a magyar irodalom történetei. És ennek a fordítottja is felmutatható. Bengi László *Irodalom – hagyomány* (853–862.) című tanulmánya Márton László *Jacob Wunschwitz igaz történetéről* (és Márton más műveiről) azt az „összetetten rétegzett viszonyt” tárja fel, amely Márton regénye és Kleist *Kohlhaas Mihály*a között ismerhető fel, abban, ahogyan Márton „olvassa és írja, formálja újra” (857.) Kleist szövegét. Márton László tehát a német irodalmi hagyomány felé fordult, annak egyik kitüntetett művét írta, formálta újra magyarul, amivel – ha nagyon távolról is – beleszólt a német irodalomba, miközben egy lépésre sem távolodott a magyar irodalomtól. Sőt, regényével éppen mintha a magyar regényírás történetének valamely hiányzó láncszemét írta volna meg. Hagyományt írt önmaga és mások számára. Hogy elérhető legyen a regénytörténet valamely hiányzó bekezdése. Ebben is a „kétféle kötődés” jelei ismerhetők fel, ami azt jelenti, hogy a magyar nemzeti irodalom határai kitágultak (nem először!) a német és más irodalmak felé. Márton László itt szóba hozott regénye, de más művei is azt igazolják, hogy „ha mindegyik szöveg más szövegek »elnyelése«, átalakítása, »szövegközötti térben« létrejövő történés, úgy a szövegközöttség az irodalom emlékezete”. (Jeney Éva: *A tiszta forrás utópiája*, 149.) Ebbe a „szövegközötti térbe” léptek be a más – idegen – nyelven írók, de ugyanide Sinkó Ervin is, meg Márton László, és velük – ha ezt csak eltúlozva lehet kimondani – a nemzeti irodalom is a kortárs értelmezések útján a világ-irodalom (nincs most még rá másik szó) „szövegközi terébe” lépett be, minek folytán „az egyetlen kulturális örökségbe vetett hit” valóban kérdésessé vált, ezzel együtt a magyar irodalom nagyon stabilnak hitt történelmi küldetése is.

Nagy hozadéka *A magyar irodalom története*nek, hogy az irodalomértést módította ki örökérvényűnek hitt keretéből, és kitágította a korábban az irodalom peremvidékére űzött másság irányába, többek között a más nyelvek világa felé is.

Ennek nyomán kell kiemelni, hogy a *Történetei* nem állt meg a hagyományosan szépirodalminak, vagy éppenséggel magas irodalomnak tartott irodalmi

jelenségek világánál. A világirodalom „szövegközötti terein” kívül figyelmet szentel a társművészeteknek, elsősorban a zenének és a képzőművészetnek, de a színháznak is. Sőt a népköltészetnek is. Irodalom és zene, irodalom és festészet, irodalom és színház összefüggései a „szövegközötti tereken” kívül, amilyen az úgy látszik „véletlenül” létesült tér Bartók zenéje és Balázs Béla költészete között (Szegedy-Maszák Mihály: *Újjítás az irodalomban és a zenében*, II., 827–837.), vagy Jeney Éva már említett tanulmányának feltárásai Bartók *Cantata profanája* és az „őztestvér típusú mese” között, vagy Marosi Ernő írása Fülep Lajos *Magyar művészet* című munkájáról a művészetek közötti érintkezések tereit írják körül meggyőzően bizonyítva, hogy nemcsak szövegek között, nemcsak irodalmak és nyelvek között lehetséges szövegközi összefüggések feltárása, sőt elengedhetetlen a művészetek közötti kapcsolódási izületeknek megismerése, annak ellenére, hogy például a zenetudósok, miként a művészetek szószólói is, legtöbbször tartózkodnak az irodalomról való beszédetől. Eközben külön jelentősége van mind a magyar film, mind a magyar irodalom szempontjából a film és az irodalom összetartozásának. A film, miként a színház kritikusai és elméletírói sem térhetnek ki az irodalomról való beszéd vonzásköréből, ami nyilván dráma(írás) és színházi játék, valamint film és irodalom közelségéről beszél, sőt egyenesen egymástól való függőségéről. A magyar irodalom és film kapcsolatairól a hatvanas és hetvenes években Györffy Miklós írt meggyőző tanulmányt (*Párhuzamok és metszéspontok. A magyar film és az irodalom*, 623–638.), számos példával bizonyítva, hogy a magyar film az említett évtizedekben átveszi az irodalom kulturális vezető szerepét, mégpedig – gyakorta „külső”, politikai vagy cenzurális megfontolások alapján – éppenséggel az irodalomra, irodalmi művekre alapozva. A „megfilmesítés” szinte egyedülálló gyakorlata lett a filmezésnek, amiből egyaránt következhetett az irodalmi művek népszerűsítése, de ezzel együtt az olvasásról való lemondás is. Nézzünk filmet olvasás helyett – ezt így senki nem mondta ki, ám a „megfilmesítés”, azon kívül, hogy rendkívül magasra emelte a magyar filmezés gyakorlatát, ezt (is) eredményezte, amit csak fokozott, hogy ugyanezekben az évtizedekben terjedt el széles körben a televíziózás. Ha az olvasás viszonylagosan veszélybe került is ezáltal, az irodalom lehetőségeihez és esélyhez jutott. Nem kerülhető meg ugyanis az a körülmény, hogy a művészetek, valamint a film hatása az irodalomra a nyelviség változó formáit eredményezte, felerősítvén a beszéd képiségének, a történetmondás éles vágásainak, a helyszínváltozás gyakoriságának, az időbeliség sorozatos átalakításának, ezzel együtt a nosztalgia és önéletiség elterjedésének jegyeit az irodalomban, köszönve éppen a társművészetek megismerésének. Azonban ebben a hatásban elmentéses folyamatok is megfigyelhetők. Az irodalom „napjaink” irodalma, egyre fokozottabb mértékben összpontosít a nyelvre, a nyelvben, a nyelvi alakításban

ismerve fel a vizualitással szembeni ellenállás esélyét. A kép eluralkodása a kommunikációban az irodalmiságot jelentős részben a nyelviségre szűkítette, ami a nyelv rejtett tartalmait hívta elő, a szójelentésnek az egyszerűségben megnyilvánuló formációit. A „nyelvkritikaivá” alakult költészet ellenállt a képiség nyomásának, ami azt is eredményezte, hogy a „lefordítható” jelképek és metaforák helyett a maga teljességében értelmezhető nyelv jutott szóhoz a versben. Maga a szó lett a költészet tárgya, az irodalom a világ helyett a nyelvről beszél, átengedve a filmnek a világról való beszéd tereit. Ennek a váltásnak hatása abban is felismerhető, hogy „a kánonokat döntően nem az irodalom különféle rendű-rangú közvetítőinek tevékenysége, hanem maga az irodalom önmegújuló folyamata létesíti” – idézi Kulcsár Szabó Ernőt Szilágyi Zsófia *Az önéletrajzi regény módzatai* című dolgozatában (719.). „Az irodalom önmegújulásának folyamatait” hatások is erősíthetik, így „külső” hatások, amilyenek akár a film, akár a színház, sőt a képzőművészet hatása az irodalomra. Nem kerülhető meg ugyanis az az irodalom(történet)i tény, hogy az irodalom nemcsak hatáskibocsátó, hanem hatásbefogadó jelenség is. Rendkívül széles az irodalomra hatást gyakorló tényezők skálája, s ennek egyik, talán elsődleges változata a társművészetek hatása. Az irodalmi művek megfilmesítése, színpadra állítása, a dramatizációk különféle változatai mind sorra arra is figyelmeztetnek, hogy az irodalom szoros kapcsolatba került más művészetekkel, és ez a kapcsolódás az irodalom önmegújuló folyamatait erősítette.

*A magyar irodalom története*i harmadik kötete külön figyelmet szentel a fordításnak. Györffy Miklós *A modern regény magyarul* című tanulmánya (730–743.), bár elsősorban *A tulajdonságok nélküli ember* Tandori Dezső-féle fordítását elemzi, mégis kitér részint a magyar fordítási irodalom lemaradásaira, részint más nevezetes fordításokra, Szentkuthy Miklós, Gyergyai Albert és mások munkáira, és különbséget tesz „írói fordítás” meg „professzionista fordítás” között, közben arra is válaszol, hogy milyen hatások ér(het)ték a magyar regényt a „modern regény” irányából. Ebből a szempontból fontosak azok a szempontok, amelyek Márai Sándor regényírását Thomas Mann felé közelítik, úgyszintén Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye Thomas Mann-olvasatainak felemlítése, meg az is, ahogyan Szentkuthy fordítási gyakorlatához (Joyce *Ulyssese*) hasonlóan Tandori is „saját képére formálta át Musil regényét stiláris tekintetben” (741.), és ezt mint-ha rosszállóan mondaná Györffy, holott éppen ez a sajátosság különbözteti meg az íróit a professzionista fordítástól. Ezen kívül arról is szól, hogy az „írói fordítás” által az idegen mű sajátta alakulhat, és a sajátan nemcsak az írói/fordítói személyességet kell érteni, hanem a nemzeti irodalom fogalmának fentebb már említett változását is. Ebben az értelemben fontos megfigyeléseket tartalmaz József Ildikó *Irodalom és fordítás* című tanulmánya a „magyar Baudelaire”-ről, amely azt bizonyítja, hogy a Nyugat költőinek fordítási gyakorlata „a magyar irodalom



tényei között adott rangot a fordított szövegeknek”, valamint azt, hogy „a fordított szövegek képesek a magyar nyelvű irodalom hatótényezőivé válni” (65., kiemelés az eredetiben.). A fordítás útján való elsajátítása az idegennek régi gyakorlata a magyar irodalomnak, és bölcs megfontolás vezette a kötet szerkesztőit, hogy a szóban forgó kötetben úgy adtak helyet a fordításnak, hogy az szervesen épült be a magyar irodalom története sorába. Természetesen nem a közvetlen hatások szintjén kell ezt érteni, hiszen a fordítás mint hatástényező szövevényes utakon, az értelmezés és bírálat közvetítésével jut el a nemzeti irodalomig, és hatása nemcsak közvetlenül az irodalmi alkotásmódok alakulásán mutatható ki, hanem a befogadás szintjein is, ott, ahol fordítás és eredeti egyszerre érezteti hatását. Természetesen a fordítás esztétikai hatása nem mérhető az eredeti esztétikai hatásával, a fordítás elsőrangúan információ az eredetiről, ám éppenséggel az írói fordítások esetében ez a viszonylat át is alakulhat, mégpedig a fordítás megítélése függvényében. Nem kell nagyon messzire menni ahhoz, hogy megérthessük, van „magyar Baudelaire” és van „magyar Joyce” és van „magyar Thomas Mann”, sőt van „magyar Proust”, függetlenül attól, hogy még mindig nincs teljes Proust magyarul. Kettős indokoltsága van tehát annak, hogy *A magyar irodalom története* számba veszi a fordításokat, és helyüket a „története” sorában jelöli ki, részint az, hogy a fordítás hatása magyar irodalmi műveken, sőt életműveken is kimutatható, részint pedig az, hogy éppen a fordítás teszi/teheti olvashatóvá a mindenkori jelen magyar irodalmát, mert felkészíti rá az olvasót. „Az eredeti szöveg bármely aspektusának számonkérését az új szövegen csak egy műveltségeszmény iránti elkötelezettség morális imperatívusza indokol(hat)ja” – írja Józán Ildikó (67., kiemelés az eredetiben) – ám gondolata úgy is folytatható, hogy a fordítás „bármely aspektusának számonkérését” a fordítás hatásának és megértésének esztétikai és poétikai körülménye „indokol(hat)ja”, mert a fordítást sok-sok más feltétel, főként az üzleti feltételek irányítják, viszont hatása indokolja, hatása a fordítóra, az íróra, az olvasóra.

Fontos, hogy *A magyar irodalom története* harmadik kötete helyet talál a „ponyvának” is (Veres András *A ponyva klasszikusa* című tanulmánya a *Piszkos Fred, a kapitányról*, 381–389.), valamint az első magyar happeningről szóló tanulmányának (Dánél Mónika – Müllner András: *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben*, 549–563.), úgyszintén a neoavantgárd és a posztmodern leírásának a képzőművészetben (Beke László: *Frissen festve*, 755–775.), nem utolsósorban az első Magyar Műhely-találkozónak (Sz. Molnár Szilvia: *A poézis új formái és médiumai*, 649–660.). Ezek a tanulmányok és a könyv más írásainak reflexiói meggyőzően bizonyítják, hogy az irodalom, a harmadik kötetben hangsúlyosan „napjaink” irodalma, szétfeszítette hagyományos kereteit, befogadta, sőt kezdeményezte a nem tisztán nyelvi megnyilvánulásokat és kifejezőeszközöket. Nem

mellékes körülmény, hogy ezen tanulmányok szerzői között nem irodalmárok is megjelennek, jelezvén, hogy más területek szakértői is felismerték művészeti területeik érintkezési pontjait az irodalommal. A művészetek evidens érintkezéseiből azonban nem következik az összművészet fantomja. A könyv szerkesztői és szerzői jó érzékkel tágitották az irodalomtörténet kereteit más művészetek irányába, miközben egyetlen pillanatra sem mondtak le arról, hogy ezek a történetek az irodalom történetei.

Azt bizonyították, hogy bár lemondtak a hangsúlyozott céleelvekről, céljuk azért volt, s nem akármilyen céljuk volt. Nem az irodalom kifejezetten esztétikai vagy poétikai deskripcióját célozták meg, hanem az irodalmi kultúrát. A múlt század irodalma 1920-tól kezdődően, de a század korábbi évtizedeiben is kultúrát teremtett. Mai megközelítése ezért csakis a kultúra látószögén át lehetséges, vagyis azon meggyőződés kifejtése szerint, hogy az irodalom nemcsak korábbi évszázadaiban, hanem az újabb és az új évtizedekben is a műveltség letéteményese. Ennek alapján akár az is megkockáztatható, hogy *A magyar irodalom története*i a tradicionális irodalomtörténeti gondolkodást művelődéstörténeti gondolkodással helyettesítette, ami nem jelenti azt, hogy szerintünk az irodalom feloldódott a kultúrában, hanem azt jelenti, hogy a kultúrában részesült, kultúrát teremtett, és maga is kultúraként reprezentálódik. A „történetei” többes szám tehát lebontja ugyan a célelvűséget, de helyére egy általánosabb pozíciót állít, a kultúra létesülésének pozícióját, ami viszont csak úgy válhatott megalapozottá, ha a könyv történet helyett valóban történeteket kínál. Az irodalmi kultúra, ami – szerintem – e sokatmondó vállalkozás igazi tárgya, nem szünteti meg, hogy az irodalomról mint irodalomról, a költészetről mint költészetről lehessen szólni, ezt teszi a harmadik kötet legtöbb tanulmánya, lebontva az irodalomról a történelem hordalékát, de nem hagyja veszni az irodalom időbe és térbe ágyazottságát, csak éppen lemond a végső szó jogáról az irodalmi gondolkodásban. Nem a végső szót mondja ki *A magyar irodalom története*i, hanem utat mutat az irodalmi gondolkodás számára. Ezen az úton, persze más utakon is, közelíteni lehet az irodalom megértése felé, most éppen az irodalmi kultúra megértése és értelmezése felé.

*A magyar irodalom története*i harmadik kötetének szerkesztői a korszakolást megkerülhették, lemondhattak az irányzatok tárgyalásáról, úgyszintén az írói életművek teljes bemutatásáról, mégpedig éppen az irodalmi kultúra körvonalazása végett, ám nem mondhattak le a *Történetei* szembesítéséről a múlt század néhány konzekvens irodalmi és történeti meggondolásával. Ezek közül külön figyelmet érdemel Szili József tanulmánya Horváth János irodalmi gondolkodásáról (*A magyar irodalomtörténet önelvű rendszerezése*, 37–51.) és Szegedy-Maszák Mihály értekezése Szerb Antal *Magyar irodalomtörténet* című munkájáról (*Esszéírás és irodalomtörténet*, 245–262.). Mindkét irodalomtörténeti gondolkodásmód

a maitól való eltérésében közelíthető meg. A „nemzeti irodalom fejlődéstörténetének” elméletét kidolgozó Horváth János hosszú évtizedekre, valójában mind a mai napig meghatározta a magyar irodalomtörténeti gondolkodás irányát, korszakmonográfiái és íróportréi ma is élnek, nem tűntek el az idő múlása során, ami nyilván nem eszmeiségükből következik, hanem megállapításaik tartósságából. Ma már nem lehet úgy beszélni az irodalomról, ahogyan Horváth János beszélt, de álláspontjainak következetessége, ítéleteinek erőssége, az irodalmi ténnyel és adattal szembeni szigorúsága mostanra is példamutató, amit meggyőzően bizonyít Szili József Horváth János-bírálat. Úgyszintén Szegedy-Maszák Szerb Antal-bírálat. Szerb Antal útja sem követhető ma már, de irodalomtörténete olvasható, mert – nyilván esszéstílusának köszönve – az irodalmi kultúra részévé vált, mégpedig szélesebb körben Horváth János gondolkodásánál. Horváth János ma inkább a szakértőket, a szakmát szólítja meg, Szerb Antal az olvasót, aki ha nem is olvasta el, mert nem is olvashatta el, a magyar irodalmat Szerb Antal irodalomtörténetéből felépítheti a maga irodalmi kultúráját. Ahogyan megnyugtató ismereteket szerezhet Babits Mihály *Az európai irodalom történetéből*, amelyet Szegedy-Maszák Szerb Antal irodalomtörténeteivel együtt elemez. Itt hozza szóba T. S. Eliot klasszikusnak számító tanulmányát, a magyarul *Hagyomány és egyéniség* címen ismert írást, annak is azt a sokszor idézett gondolatát, miszerint „Egy új mű megalkotásakor egyidejűleg minden korábbi művel történik valami. A már létező műalkotások eszményi rendet alkotnak, amely módosul az új (valóban új) mű megjelenésekor”. (251.) *A magyar irodalom története* mintha ezt az elvet követné. Új, valóban új műveket vesz számításba, olyan műveket, amelyek megjelenésekor – a szerkesztők szerint – módosul a „már létező műalkotások eszményi” rendje, azzal a különbséggel, hogy – ez olvasható ki mindhárom kötet anyagának elrendezéséből – szerintük nincs, vagy csak feltételesen létezik eme eszményi rend. Hogy valóban létezőként legyen érzékelhető a magyar irodalom eszményi rendje, ahhoz jóval szigorúbban kellett volna kiválasztani a magyar irodalom történeteinek kitüntetett helyeit, és nyilván kevesebb figyelmet kellett volna fordítani éppen az irodalmi kultúrára, ami részint a szerkesztés egyik elvének visszavonását jelentette volna, részint pedig a mai kultúratörténeti vizsgálódások időszerűségétől való eltávolodást. Függetlenül e megkorlátozásoktól, Eliot gondolata köti hozzá a *Történeteit az elődök* – Horváth János, Babits Mihály, Szerb Antal – munkásságához. *A magyar irodalom története* tehát minden újítása ellenére folytatás is, a 20. századi magyar irodalmi gondolkodás egyik vonulatának folytatása. Ennyiben a közelebbi irodalmi hagyomány mostani lezárása, ezzel együtt az irodalmi kultúra irányába való megnyitása, ami az irodalom értelmezési lehetőségeit bővíti, különös tekintettel a nem csupán poétikai hatástényezőik világára.

A tágas irodalmi kultúra értelmezésének tudható be a harmadik kötet „kitekintése” a határon túli magyar irodalmakra. Anélkül, hogy az ide vonatkozó tanulmányok szerzői, vagy a könyv szerkesztői meddő vitákba kezdtek volna a magyar irodalom egységéről, eléggé nem dicsérhető módon a határon túli irodalmak, a kisebbségi magyar és a nyugati magyar irodalmak teljesítményeit vetették figyelembe, se engedményeket, se érzelmi kitöréseket nem engedtek meg maguknak, és így Szirák Péternek egy korábbi tanulmányában kifejtett gondolatát érvényesítették, miszerint nem a határok a magyar irodalom vízvázlasztói, hanem a határokon átívelő vonulatai a hasonló vagy éppen azonos elgondolásoknak, poétikáknak és szemléleteknek, ami azt jelenti, hogy a neoavantgárd és a posztmodern párizsi művelői a határoktól függetlenül találtak rá más irodalmi központokban működő társaikra, ahogyan az egykor volt Új Symposion alkotóköréi a sajátnál szélesebb területeket öleltek fel, jól példázza ezt Virág Zoltán tanulmánya (*A margó vándorai*, 536–548.) és Kulcsár-Szabó Zoltán Domonkos István kultikus versének (*Kormányeltörésben*) szentelt elemzése (*Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség*, 639–648.). A határon túli, a kisebbségi irodalmi és kulturális létformák ily módon saját státusukon kívül a magyar irodalom világában, pontosabban a magyar irodalmi kultúrában is helyet kaptak, ami többszintű és többszörös kötődéseiket bizonyítja, de egyúttal a magyar és a határon túli irodalmi gondolkodás egyforma nyitottságát az új értelmezések felé és egyre távolabb a látszólag kikezddhetetlenül egységes nemzeti irodalomtól és kultúrától. Valószínűleg nem is lehetséges másként értelmezni a nemzeti irodalmi kultúrát. Rétegzett, sokfelé irányuló, egyszerre befogadó és kibocsátó kultúra ez, mert csak ilyenként képes párbeszédre, az idegen elfogadására és megértésére. A peremlét és a száműzetés nem veszteség és nem hátrány, amennyiben ugyanannak a szélesen értelmezett magyar irodalmi kultúrának lesz részese a határon túli és a nyugati is. *A magyar irodalom történetei* harmadik kötetének kezdő tanulmánya a történész Romsics Ignác Szekfű Gyulának *Három nemzedék* című könyvéről írott munkája (*A „katasztrófa” okai avagy „a mohácsok és a trianonok története”,* 11–24.). Nem véletlenül indul éppen ezzel az írással a könyv, hiszen a 20. századot a magyar történelemben, miként az irodalomban is, „katasztrófák” írják körül. Trianon után a korábbtól eltérő kultúra létesül ebben a helyzetben, amely kultúrának létalapja a katasztrófa, a katasztrófa feldolgozásának tapasztalatvilága mind a tudományban, mind az irodalomban. A katasztrófa feldolgozása kultúrát teremtett, az emlékezés, a fájdalom, a kitaszítottság kultúráját teremtette meg, és ennek a kultúraalapításnak egyik fontos fejezete éppen az a mód, ahogyan a határon túlit, a nyugatit, a száműzötteket és a peremvidék lakóinak kultúráját *A magyar irodalom történetei* kezeli. A 20. század a magyar irodalom történetében nyilván nem 1920-ban kezdődik, ahonnan a harmadik kötet indul, a magyar kultúra

történetében azonban ez az évszám vízválasztó. Innen kezdődően az irodalmi kultúrának mások a keretei, megváltoznak a tartalmai, átalakulnak a közlésmódjai. Ebben a változásban jutnak szóhoz az önmagukat alapító kisebbségi irodalmak és kultúrák, miáltal valóban szerves részét képezik a rétegzett, sok törést és gyűrődést feldolgozó magyar irodalmi kultúrának.

Ebből következően *A magyar irodalom története* harmadik kötete nem a 20. századi magyar irodalom története, hanem egy, a korábbtól eltérő irodalmi kultúra alapításának kitüntetett események sorával való bemutatása. A történetivel szemben, de nem annak ellenére, a kritikai megközelítést részesíti előnyben, nyilván azért is, mert az irodalmi kultúra igazából a kritikai gondolkodásban létezik. Ezért a kötet irodalomtörténeti tanulmányok helyett kritikai tanulmányokat közöl. Ezzel egyértelműen a megértés művészete felé tárja fel az irodalomismeret kapuit, nem mintha a történeti gondolkodás idegen volna a megértés gyakorlatától, ellenkezőleg, éppen azért, hogy a történeti és a kritikai karöltve másként (mélyebben?) tárja fel ugyanazt. Hogy ezzel erős hangsúlyeltolódásokra került sor a múlt század magyar irodalomismeretében, az nem pusztán ugyanannak a történeti és irodalmi jelenségnek más megvilágításba helyezését jelenti, hanem a történeti és a kritika gondolkodás összhangját. Úgy látni meg az irodalmi jelenséget és úgy érteni meg az irodalmi művet, hogy ezáltal maga a megközelítés célvektől független módja létesüljön – ez *A magyar irodalom története* harmadik kötetének megkülönböztető jegye. Így lehetett megkerülni mind a korszakolás, mind a fővonal csapdáját. Irodalmi események és jelenségek kritikai értelmezésével.

Persze azt, hogy mi tekinthető „elsődleges irodalomtörténeti eseménynek”, az utókor dönti el, egy korszak viszonylagos lezártága ad látószöveget a múlt irányába, nem függetlenül a befogadás történetétől, amire Szegedy-Maszák Mihály is hivatkozik, amikor azt mondja, az *Esti Kornél* – az „eredeti kötet” – hatott elsődlegesen az írókra, az olvasók is ezt olvasták, és ez „szolgált alapul a különböző értelmezésekhez” (*A regényszerűség meghaladása*, 232.). Vagyis nem egyszerűen az „utókor” döntésén múlik, hogy mi minősül „irodalomtörténeti eseménynek”, hanem a mű befogadásának történetén is, a befogadástörténetek pedig változékonyságuk ellenére nagyon tartósak és hatékonyak. Nehéz új felfedezésekkel lebontani a befogadástörténeti megszokást és kánont. *A magyar irodalom története* nem törekszik a kánonok visszavonására. Sem a régieknek újabbakkal való lecserélésére. Egyetlen igazi ajánlata van a könyvnek, *újraolvasást* ajánl. Ez a szerénynek tűnő ajánlás azonban a legtöbb, amit olvasójának egy ilyen, célvekről lemondó, kitűnő tanulmánygyűjtemény nyújthat.

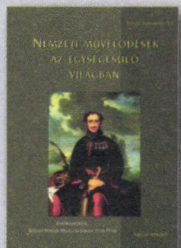
(*Gondolat, Budapest, 2007.*)

## Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

### *Nemzeti művelődések az egységesülő világban*

Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott

kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószínű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.”

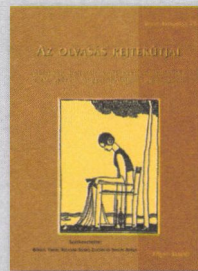
(Szegedy-Maszák Mihály)

### *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*

Szerkesztette BÓNUSZ TIBOR, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyult irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történésben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kért irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz *szemiotikai* vagy *retorikai* értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalomról és olvasásról, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei (»tisztá« és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, írásbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak mégis a szóban forgó irodalomtudósok. Végső soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtekútjai*.”



A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lóránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

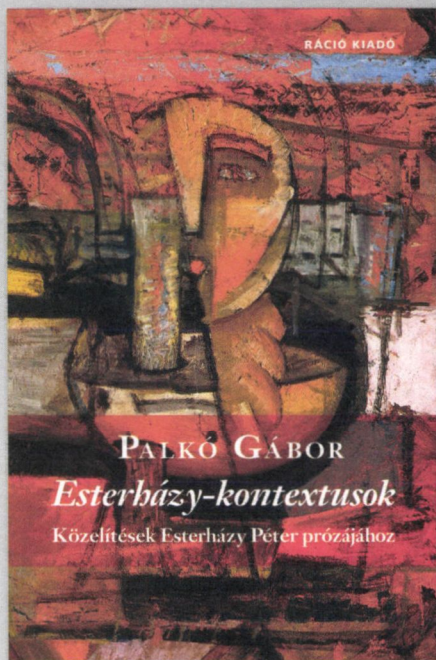
A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:

Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)



PALKÓ GÁBOR  
*Esterházy-kontextusok*  
*Közelítések Esterházy Péter prózájához*  
2007; 276 oldal; 2300 Ft



„Milyen kontextusok járulhatnak hozzá érdemben Esterházy Péter pályakezdésének értelmezéséhez? Milyen szempontokat nyújt a recepció, és melyek azok a releváns összefüggések, amelyek teljesen hiányoznak a recepció beszédrendjéből? Az *Esterházy-kontextusok* tanulmányai a szükségszerűen tárgyalandó és a tán megvilágító erejű, de korántsem magától értetődő kontextusok egy kiterjedt nyalábját veszik sorra. A kötet első részében azokból a szempontokból válogatunk, amelyek meghatározóak az első kötetek, mindenekelőtt a *Fancsikó és Pinta* olvasásában. A második rész annak az irritációnak a feltárásához keres kiindulópontokat, amely az életmű legradikálisabb szövegszerveződései, mindenekelőtt a *Termelési-regény* olvasásának kulcsa lehet.”

Palkó Gábor (1973) irodalomtörténész, kritikus, a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Előző kötete *A modernség alakzatai* címmel a JAK-füzetek sorozatban jelent meg.

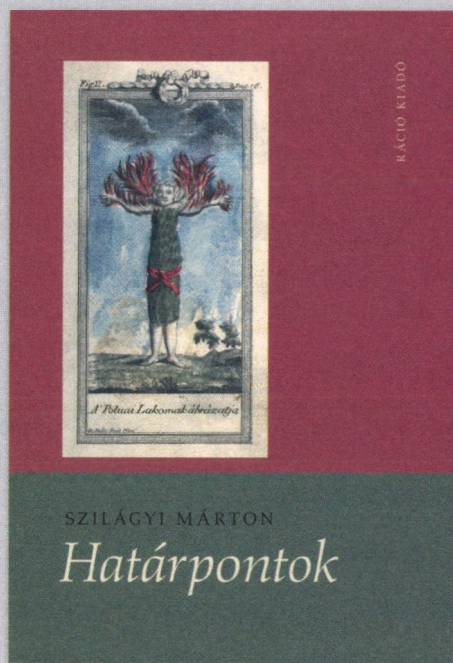
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)



SZILÁGYI MÁRTON

## *Határpontok*

2007; 304 oldal; 2940 Ft



A tanulmánykötet tág időhatárok között – a 18. század második felétől a 20. század első éveit – húzódó íve tematikailag is sokszínű elemzéseket kínál az olvasónak: Pajor Gáspár biográfiájától kezdve a Czákó Zsigmond öngyilkosságáról szóló egykorú tudósítások interpretálásán át egészen Jókai Mór utolsó regényének értelmezéséig. Nem véletlen azonban a könyv címe: hiszen mindez valóban és folyamatosan „határpontok” kijelölését szolgálja, annak a körüljárását, kijelölhetőek-e irodalomtörténet és társadalomtörténet érintkezési pontjai olyanformán, hogy akár az elemzett szépirodalmi művekhez hozzárendelt sajátos kontextusok, akár az irodalom társadalmi használatát és presztízsét megvilágító esetek elemzései releváns szövegértelmezői eredményekhez vezessenek.

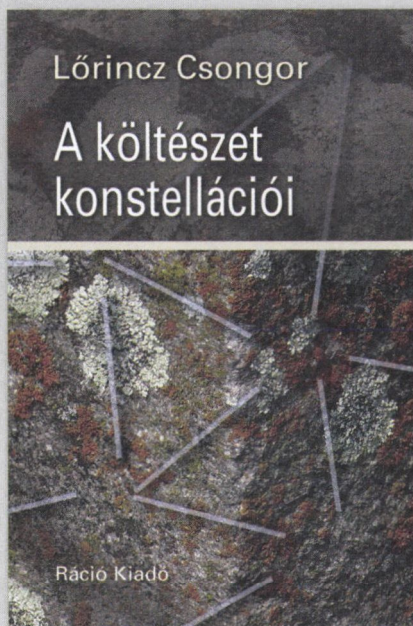
A bevezető elméletimódszertani tanulmány révén fölrajzolt értelmezői keret olyan megközelítéseket tesz lehetővé, amelyek nemcsak új problémákat villantanak fel a tárgyalt több mint egy évszázad irodalmában, hanem újabb válaszok megfogalmazását is lehetővé teszik azokra a kérdésekre, miért és milyen módon olvastak irodalomként bizonyos szövegeket, illetve miért gondolhatták úgy bizonyos emberek, hogy íróként való nyilvános megmutkozásuk társadalmi igényt elégíthet ki. A könyv címében megidézett „határ” tehát nem „margót” jelent: a kötet elemzései azt bizonyítják, hogy a társadalomtörténet-írás újabb áramlataitól sokban ihletett elemzések a magyar irodalom jelentős életműveinek (például Csokonai vagy Petőfi munkásságának) az esetében is képesek újabb összefüggéseket láthatóvá tenni úgy, hogy eközben eddig kevés figyelemre méltott irodalomtörténeti vagy társadalmi jelenségek is beszédessé válnak.

Szilágyi Márton 1965-ben született Gyulán. Az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében 18–19. századi magyar irodalmat oktat.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu



LŐRINCZ CSONGOR  
*A költészet konstellációi*  
*Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*  
2007; 360 oldal; 2800 Ft



„A költészet önérintése csak a másik érintésében mint hívásban következhet be, amely utóbbi egyúttal expozíciója is a költészetnek. Ezen önérintésnek mint megváltozásnak a feltárása a nehezebb feladat, ez jelenti ugyanis az olvasást, amely a szöveg textuális felszínén végbe-menő változásokat voltaképp az olvasás latens szövegbeli jelenléteként igyekszik kibetűzni. Ezért az érintés mint olvasás, az érintés olvasása az érinthetetlennel szembesít, a határ és lehetetlen transzgressziója közötti összjátékból fejlik ki, ennek tapasztalatát hordozza – azt a tapasztalatot, hogy az érinthetetlen mégis megérint.”

Lőrincz Csongor 1977-ben született Csíkszeredában, tanulmányait Kolozsvárott és Budapesten végezte. Jelenleg a Bázeli Egyetem oktatója. Első kötete *A líra medialitása* címmel 2002-ben jelent meg.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

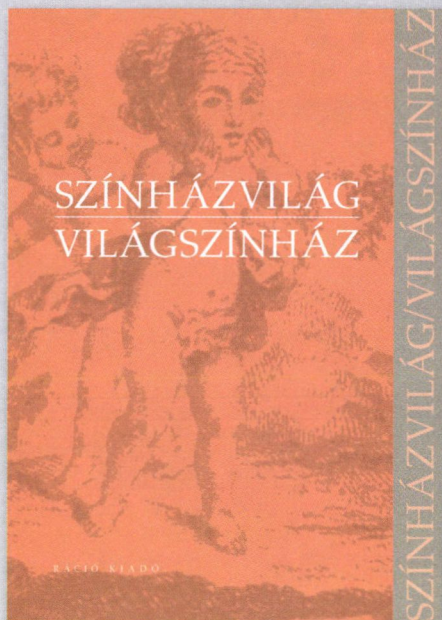


# *Színházvilág – világszínház*

Szerkesztette CZIBULA KATALIN

A jegyzeteket és a bibliográfiát gondozta: SZEDMÁK ANDREA

2008; 312 oldal; 1800 Ft



Sorozatunk célja az, hogy létrejöjjön egy olyan fórum, ahol együtt jelennek meg a színház-történet interdiszciplináris jellegéből adódóan különböző szakmákból érkező kutatók: nem csupán az irodalomtörténet, hanem a történettudomány, a néprajz, a nyelvtudomány, a zene- és művészettörténet szakértői publikálnak itt. Jelen kötetünk anyaga a 2003. augusztus 25–27. között Egerben megrendezett konferenciához kötődik. A tanulmánykötet címe, *Színházvilág – világszínház* utal arra, hogy bár a kötet anyagául szolgáló tanulmányok kiindulópontja az említett ülészak volt, az ott elhangzott előadások és az itt közölt tanulmányok a legtöbb esetben lényegesen különböznek egymástól, és az ott elhangzott szakmai vita eredményeivel bővülve jelennek meg.

A kötet szerzői: Barcsay Andrea, Czubula Katalin, Andrzej Dabrowska, Demeter Júlia, Gypai László, János-Szatómári Szabolcs, H. Kakucska Mária, Kilián István, Marketa Klosova, Küllös Imola, Maczák Ibolya, Medgyesy-Schmikli Norbert, Nagy Imre, Nagy Zsófia Borbála, Petrőczy Éva, Pintér Márta Zsuzsanna, Sárközy Péter, Szelestei N. László, Tar Gabriella Nóra, Paul S. Ulrich

A könyv a régi magyar színház sorozat harmadik kötete. Kiadónk ettől a kötettől kezdve gondozza a sorozatot. Sorozatszerkesztők: Demeter Júlia és Kilián István

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)



# KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT



EGYI  
Halas

VÁRC  
Jane J:

A RI  
Köré

KAT  
Ková

KO:  
Schl

VOI  
Stefa

DE  
Sze

SZÁ  
Há

GI  
Fo

TA  
Ha

HOLOKAUSZT: MAGYAR TRAGÉDIA

Csikó Tamás, Gyáni Gábor, Kovács András, Novák Attila

SORS ÉS BIZONYOSSÁG

Lánczi András

KÉT TOTALITARIZMUS KÖZÖTT?

Bódy Zsombor

DE GAULLE – IDŐTLEN EMBER

Lukácsi Tamás

CSÁNGÓ KAPUK, HATÁROK

Szokol Réka



Ára: 500 Ft

2008/3

MEGJELENT A KOMMENTÁR 2008/3. SZÁMA

[www.kommentar.info.hu](http://www.kommentar.info.hu)

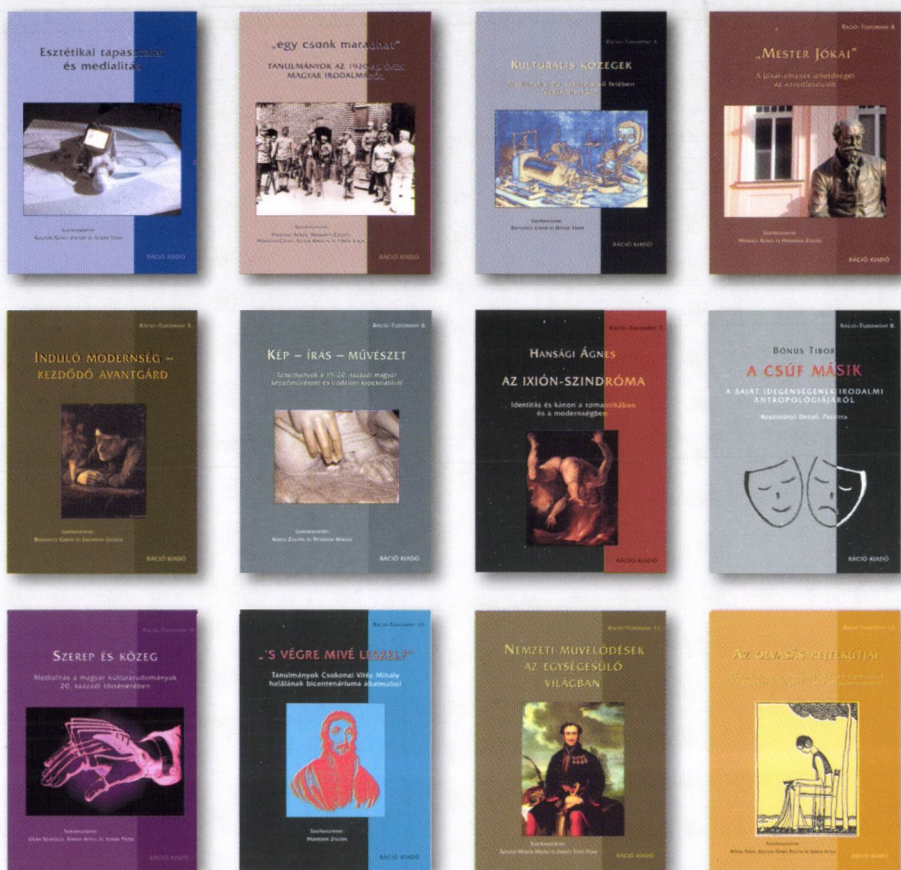


## Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezésmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítette az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyükhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

*A sorozat eddigi kötetei:*



www.racio.hu



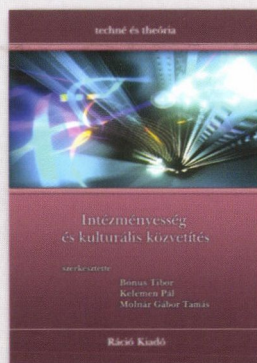
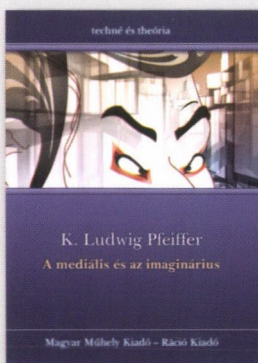
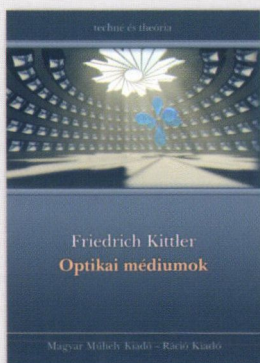


## *techné és theória* sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

*A sorozat eddigi kötetei:*



www.racio.hu





# IRODALOMTÖRTÉNET

## A TARTALOMBÓL

Kulcsár-Szabó Zoltán: Filológia az irodalom előtt?

T. Szabó Levente: Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén: a Magyar Írói Segélyegylet esete

Varga Betti: Sherlock Holmes Heidelbergben.

András Sándor *Gyilkosság Alaszkában* című regénye és az anti-detektívtörténet



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET  
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2008/3



## IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézetének folyóirata  
*Lapalapító:* Magyar Tudományos Akadémia  
*Kiadja:* Ráció Kiadó

LXXXIX. évf. 3. sz. –  
Új folyam: XXXIX. évf. 3. sz.

[www.irodalomtortenet.hu](http://www.irodalomtortenet.hu)

*Szerkesztőbizottság:* EISEMANN György,  
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,  
TVERDOTA György  
*Főszerkesztő:* KULCSÁR SZABÓ Ernő  
*Felelős szerkesztő:* SZILÁGYI Márton  
*Szemle:* GINTLI Tibor  
*Olvasószerkesztő:* BEDNANICS Gábor  
*Szerkesztősségi titkár:* ILYASH György

*Szerkesztőség:*  
Magyar Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézet  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület  
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

*Kiadóhivatal:*  
RÁCIÓ KIADÓ  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Felelős kiadó: Thimár Attila kiadóvezető

Recenziós példányok és kritikák  
a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg,  
és nem küldünk vissza.

*Tördelés:* Layout Factory Grafikai Stúdió  
*Nyomdai munkák:* Mondat Kft.

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos  
Akadémia, valamint a Nemzeti  
Kulturális Alap támogatásával

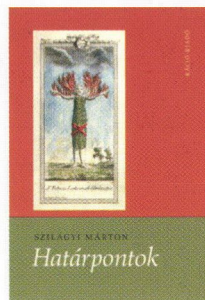
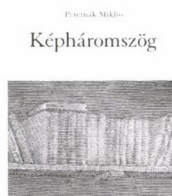
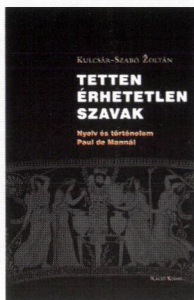
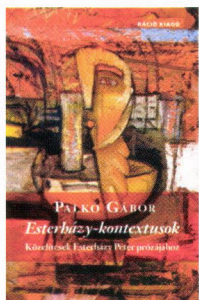
**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 400 Ft  
Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a  
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága  
1008 Budapest, Orczy tér 1.  
Előfizethető valamennyi postán,  
kézbesítőknel, illetve a kiadóhivatalban.  
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,  
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

## A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



[www.racio.hu](http://www.racio.hu)

---

# TARTALOM

---

2008/3

## TANULMÁNYOK

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Filológia az irodalom *előtt*? 323

T. SZABÓ LEVENTE

Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái  
a 19. század közepén: a Magyar Írói Segélyegylet esete 347

VARGA BETTI

Sherlock Holmes Heidelbergben. András Sándor  
*Gyilkosság Alaszkában* című regénye és az anti-detektívtörténet 378

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK

MARGÓCSY ISTVÁN

Petőfi és Hiador 402

## MŰHELY

ZÁGONYI ERVIN

A Kosztolányi–Illyés-vita nyomában.  
Kosztolányi választöredékei, kérdőjelekkel 410

VÉGH DÁNIEL

„Comme hispanisant fervent...”  
Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai 432

## SZEMLE

HERMANN ZOLTÁN

Orosz Magdolna: „*Progresszív egyetemes poézis*”.  
*Romantikus ellentételezések és utópiák* 454



S. LACZKÓ ANDRÁS	
Völgyesi Orsolya: <i>Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása</i>	462
SZILÁGYI MÁRTON	
<i>Jókai Budapestje – Budapest Jókaija.</i> A Budapesti Negyed Jókai-száma	469
SCHEIBNER TAMÁS	
<i>A sztálinizmus irodalma Romániában</i> , szerk. Balázs Imre József	474
FELDMÁJER BENJÁMIN	
<i>100 éves a Nyugat.</i> A Petőfi Irodalmi Múzeum kiállítása	483

## Számunk szerzői

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

T. SZABÓ LEVENTE, adjunktus (*Babeş-Bolyai Tudományegyetem*)

VARGA BETTI, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

MARGÓCSY ISTVÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

ZÁGONYI ERVIN, az irodalomtudomány kandidátusa (*Pécs*)

VÉGH DÁNIEL, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

HERMANN ZOLTÁN, egyetemi docens (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

S. LACZKÓ ANDRÁS, adjunktus (*Pécsi Tudományegyetem*)

SZILÁGYI MÁRTON, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SCHEIBNER TAMÁS, tudományos segédmunkatárs (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

FELDMÁJER BENJÁMIN, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

## Filológia az irodalom előtt?

Mind a filológia (ön)meghatározásának kevésbé új keletű krízisére vonatkozó diagnózisokban,<sup>1</sup> mind az ezt sajátos megvilágításban megnyilvánító nemzetközi és hazai vitákban fontos szerepet játszott a filológiai tevékenység egyfajta elméletidegenségének a problémája, amely nem (vagy nem csupán) a filológia pozícióinak az utóbbi évtizedek sokrétű elméleti kihívásaival szemközti újrafogalmazására tett kísérletek jellegzetesen defenzív alaptónusát<sup>2</sup> határozta meg, hanem azt a mélyebb bizonytalanságot is, amely e mindenfajta elméleti reflexió számára alapvető jelentőségű terület általában vett teoretizálhatóságának lehetőségét illeti – legalábbis az „elmélet” 1960-as éveket követően megszilárdult fogalmának fényében. Mint ismeretes, az „elmélet” e specifikus – s elsősorban Amerikában bejáratott – fogalmát Paul de Man az irodalom tanulmányozásának olyan formáira vezette vissza, amelyek az „értelem” vagy az etikai, történeti, társadalmi és egyéb „értékek” helyett „ezek létrehozásának és befogadásának modalitásait” teszik tárgyukká, amelyek *tehát* „többé nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokból” indulnak ki.<sup>3</sup> Olyan program ez, amelyet

<sup>1</sup> Lásd például René Wellek sokszor emlegetett láteteletét a fogalom kiürüléséről: René WELLEK – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Gondolat, Budapest, 1972, 54–55.

<sup>2</sup> Erről vö. SZILÁGYI Márton, *Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció. Klasszikus módszertudat és új kihívások között*, Helikon 2000/4., 564. Ezek egyik jellegzetes változata valamiféle elsődleges történeti kontextus autoritására hivatkozik, lásd például – célszerű nem hazai illusztrációval élni – Wolfgang PROSS, *Történeti módszer és filológiai kommentár*, ford. RÁKAI Orsolya, Helikon 2000/4., 559–560.

<sup>3</sup> „Irodalomelmélet akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé nem nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokra épül, vagy kevésbé durván fogalmazva, amikor a vita tárgya többé nem az értelem, illetve az érték, hanem ezek létrehozásának és befogadásának modalitásai, melyek megelőzik a mindenkor tényleges megjelenésformát – feltételezve, hogy a megjelenés módjai kellően problematikusak ahhoz, hogy a kritikai vizsgálódáshoz önálló tudományág váljon szükségessé, mely azok lehetőségét és státusát veszi fontolóra.”

lényegében mindenfajta filológusi szerepfelfogás magáévá tehet (történeti minta Nietzschétől kölcsönözhető), s innen nézve aligha véletlen (sőt éppen a filológia elméleti pozícióiról vagy pozicionálhatatlanságáról folytatott viták fényében kifejezetten beszédes), hogy de Man ezt a definíciót a fenti megfogalmazással lényegében egy időben egy kisebb igényű vitacikkben is alkalmazza,<sup>4</sup> ahol az irodalom olyan megközelítését, amely a jelentés helyett a jelentés közvetítésének módjaira kérdez rá és ezáltal tartózkodik a szöveg olvasatának (ez, mint de Mannál majdnem mindig, elsődlegesen „non-understanding”) a tapasztalás vagy a történelmi tudás szintjein való generalizálásától, a filológiához való „visszatérés” egyszerre megkapó és zavarba ejtő címszavával látta el. Ez a program, amelyet de Man itt elsősorban az irodalom pedagógiájának kontextusába ágyaz, az (esztétikai) tapasztalat és érzékelés és a nyelvi struktúrák egyesíthetőségét kérdőjelezi meg, egyfajta – Hegeltől vett kifejezéssel – puszta olvasás, „mere reading”<sup>5</sup> praxisának módszertani előnyei mellett foglalva állást (e módszertan, bár ez itt kevésbé fontos, de Mannál természetesen a retorika), s lényegében ez, a puszta olvasás volna a filológiához való visszafordulás útja.

Bár de Man esszéjét a filológia immár elméletileg is megtámogatott rehabilitációjának kiindulópontjává megtenni (történetek kísérletek erre) meglehetősen erőltetett volna, és sok eredménnyel aligha kecsegtetne, mégis érdemes feltenni a kérdést, vannak-e további, a filológia tudományának szempontjából valóban releváns előfeltevései a „puszta olvasás” praxisának. Abban a sokat intézett interjúban, ahol de Man, szintén pályája vége felé, egy Jacques Derridához való viszonyát firtató kérdésre „filozófus” helyett „filológusnak” nevezte magát, ezt a pozíciót a *külső*, filozófiai „intervenciótól” tartózkodó olvasás praxisával jellemzi: ez egyrészt a szöveg öndekonstruktív karakteréből indul ki,<sup>6</sup> másrészt abból a de Man szerint par excellence *filológiai* feltételezésből vagy „munkahipotézisből”, miszerint a szöveg *tudja*, hogy mit csinál („I assume, as a working hypothesis [as a working hypothesis, because I know better than that], that the text *knows* in an absolute way what it's doing”) – épp ezért nem szorul külső intervencióra.<sup>7</sup>

Paul DE MAN, *Ellenszegülés az elméletnek*, ford. HUBA Miklós = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, h. é. n., 101.

<sup>4</sup> Paul DE MAN, *The Return to Philology* = Uő., *The Resistance to Theory*, Minnesota UP, Minneapolis–Manchester, 1986, különösen 23.

<sup>5</sup> Vö. erről Rodolphe GASCHÉ, *The Wild Card of Reading*, Harvard UP, Cambridge, 1998, 229–230.

<sup>6</sup> Stefano ROSSO, *An Interview with Paul de Man* = DE MAN, *The Resistance to Theory*, 118. Ez a feltevés már jóval korábban is a Derridával (mint itt is, Derrida Rousseau-olvasatával) szembeni önmeghatározás alkalmaként szolgált de Mannak: vö. Paul DE MAN, *A vakság retorikája*, ford. TÖRÖK Attila, Helikon 1994/1–2., 135–139.

<sup>7</sup> „Rousseau knows at any time what he is doing and as such there is no need to deconstruct Rousseau.” (ROSSO, *I. m.*, 118.) Vö. még: „Rousseau szövegének nincs vakfoltja: minden egyes

A filológus kiindulópontja tehát (noha de Man az adott helyen e kiindulópont hipotetikusságát hangsúlyozza: „I know better than that”, majd „I know this is not the case”) a szöveg totális autorizációja: olyan „inherent authority”-t tulajdonítani vagy olyan tudattal ruházni fel a szöveget, amely mindent tud arról, ami vele történik, amely eleve előadja – mint de Mannál mindig – saját félreolvasásának történetét is. Bármennyire is tiltakozzék egy ilyen különös „munkahipotézis” ellen az önmagát gyakran az empiriából szerzett autoritással felruházó filológusi érzék, valójában nem mondható egészen páratlannak, hermeneutikai variánsa megfigyelhető például az önmagát jelentő és értelmező „klasszikus” fogalmában Hans-Georg Gadamernél, vagy éppen a német filozófus jóval később, de a „klasszikus” autoritásától aligha teljesen függetlenül kifejtett elgondolásában az „eminens szövegről”, melynek kitüntetett sajátossága abban rejlik, hogy – ellentétben a tőle nem esztétikai alapon megkülönböztetett egyéb szövegektől (melyek Gadamernél a szó eminens értelmében éppen ezért *nem* szövegek) – „maga szab meg minden ismétlést és nyelvi cselekvést”<sup>8</sup> – éppen ezért mondja Gadamer, hogy az interpretációnak, amely maga „nem szöveg” (hiszen „egy szöveget szolgál”), az eminens (irodalmi) szövegek esetében nem a „közbeszólás” vagy közvetítés a feladata,<sup>9</sup> hanem egyfajta „együttlés”, az ismételt visszatérés magához a szöveg prezenciájához.

A filológia, miközben maga nem egyszerűen megerősíti, hanem sok tekintetben egyáltalán létrehozza egy (irodalmi) szöveg autoritását, persze, mindig inkább egyben meg is kérdőjelezi azt. Hans Ulrich Gumbrecht, akinek eredeti kérdésfeltevésű könyve adott esetben szintén nyújthat kiindulópontokat a filológia újraszituálásához az „elmélet” körében (s szintén lelhet történeti mintát akár Nietzsche-nél is), a filológia hagyományát az irodalmi jelenséghez való nem-interpretatív (akár például érzéki, egy elmúlt világ érzéki tapasztalatát előállító)<sup>10</sup> hozzáférés lehetőségeit kutatva vizsgálja meg, éppen avval magyarázza a filológiai „kommentár” éles elhatárolását az „interpretációtól”, hogy előbbi szükségképpen kétségbe kell hogy vonja a szöveg utóbbi által elismert (vagy megteremtett) autoritá-

pillanatban kész számot adni retorikus módjáról” DE MAN, *A vakság retorikája*, 137.

<sup>8</sup> Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, 32–33.

<sup>9</sup> Mint ott, ahol „az olvasás és a megértés nem jelent mást, mint a hír (*Kunde*) visszavezetését eredeti autenticitásához”, amely „nem az, amit a beszélő vagy az író eredetileg mondott, hanem amit akkor mondott volna, ha én lettem volna eredeti beszélgetőpartnere”. Uo., 28. (Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation* = Uő., *Gesammelte Werke*, II., Mohr, Tübingen, 1993<sup>2</sup>, 345.

<sup>10</sup> Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, Illinois UP, Urbana–Chicago, 2003, 8. A filológia ilyen jellegű hatalmának egy érdekes megvalósulása lehet a Jerome McGann által bemutatott *The Ivanhoe Game*: vö. Jerome MCGANN, *Radiant Textuality*, Macmillan, New York, 2001, 217–246. A de Man-féle „ellenszegülés” projektjének filológiai vonatkozásait Gumbrecht amúgy egyszerűen félreérti, vö. GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 32–33.

sát:<sup>11</sup> a kommentár, amennyiben lényegi feladata éppen a szöveg által feltételezett „tudás” és a mindenkori értelmezés közötti aszimmetria áthidalásában áll, negatív úton pontosan a szöveg önmagáról való „abszolút” tudását vonja kétségbe. Ellentétben az interpretációval (és, sejtetően, magával a szöveggel), a kommentár elvileg lezárhatatlan, hiszen újra és újra az olvasás jelenéhez kell igazítania a szövegben feltételezett (nyelvi, kulturális, szociális stb.) tudást, s ennek egyenes következménye az is, hogy Gumbrecht szerint felülvizsgálatra szorul (illetve filológiai lehetetlenségnek bizonyul) az a – például Gadamer klasszikus-fogalmában megfigyelt – „szerzőszerep”, amelyet a mindenkit megszólítani képes szöveg autoritása implikálna.<sup>12</sup> A szöveg tudását arról, amit csinál vagy ami történik vele, a filológiai hagyományban a kommentár hordozza. Ez valóban kézenfekvőnek hangzik, amint azt mindenki tudja is, aki találkozott olyan szöveggel, amelyet nem volt képes kommentár nélkül elolvasni, s talán éppen erre vonatkoznak de Man már idézett megszorításai. Miben rejlik viszont, innen nézve, az az abszolút „tudás”, amelyet de Man filológusa mégis, mindezek ellenére a szövegnek tulajdonít?

A kérdés megválaszolását az teheti lehetővé, hogy de Man, akinek filológiai jellegű ballépéseit a szakirodalom gondosan számba vette (és olykor talán el is túlozta) már, több írásában is elhelyezett filológiai allegóriákat, amelyek a legtöbb esetben a szöveg töredékességével, sérüléseivel kapcsolatosak, a szöveg olyan sebhelyeivel, amelyeket Gumbrecht egyébként a töredék státusának kérdésén keresztül a múlt materiális megtapasztalásának kulturális lehetőségeiként írt körül.<sup>13</sup> *Az olvasás allegóriái* utolsó fejezetében a szöveg „testi” megcsonkításának Rousseau *Negyedik sétájában* kimutatott bizarr példáit de Man arra használja fel,<sup>14</sup> hogy általuk a szöveg/test metaforának (a szöveg organikus és valamiféle tudat – „például a fej” – irányította egységének) a szöveg/gép metaforával való lecserélődését mesélje el, mely utóbbi a szöveg fölötti bármiféle – referenciális, figurális vagy szerzői – autoritás megbomlásának története. A Shelley utolsó, töredékben maradt költeményéről, a *The Triumph of Life*-ről készített esszé pedig amellet érvel, hogy az a véletlen és kevésbé textuális esemény (a költő vízbefúlása), amelynek ez a szöveg végső formáját köszönheti, „egy olyan törés sebhelyét teszi láthatóvá, amely rejtetten minden szövegben jelen van”.<sup>15</sup> A töredék történeti elhelyezésére és

<sup>11</sup> Uo., 42. A problémához filológusi nézetből lásd Glenn W. MOST, *Preface = Commentaries*, szerk. Glenn W. MOST, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1999, VIII–X.

<sup>12</sup> Vö. GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 31.

<sup>13</sup> Uo., 14–15.

<sup>14</sup> Vö. PAUL DE MAN, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Ictus-JATE, Szeged, 1999, 395–400.

<sup>15</sup> PAUL DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát. Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Kijarat, Budapest, 2003, 182.

értelmezésére tett kísérletek, így de Man, szükségszerűen a történelmi monumentalizáció naiv, ám elkerülhetetlen gesztusai, amelyek – akárcsak a költeményben az „alak” eredetét faggató kérdések ismételt sorozata – historizálják, kauzális történeti összefüggésekbe helyezik Shelley szövegét, melynek autoritása – ennyi biztosan megállapítható itt is – nem emberi vagy legalábbis nem gondolható el az emberi tudat analógiája szerint. Az, ami „a kézirat utolsó oldalának margóján” jelen van, az egyfelől Shelley holtteste, egyben azonban egy olyan esemény (s ez lehet akár kevésbé brutális, akár textuális is), „amely a szöveget alakítja, ám nincs jelen annak reprezentált vagy artikulált jelentésében”. De Man imperatívusza éppen az ilyen „diszfigurációnak” a „visszaírásában”, a megérthetetlen vagy reprezentálhatatlan, Shelley halálához hasonlatosan véletlenszerű esemény „textualitásának olvasásában” azonosítható itt, amely a számára egyetlen valóságos alternatívát jelent a historizáló megértéssel szemben, mely utóbbi „történeti és esztétikai tárgyakká” alakítja a múlt maradványait. Ez pedig éppen az a művelet, amitől a filológiához való „visszatérés” projektje óvott. A filológia feladata tehát de Mannál éppenséggel nem a töredékek kiegészítésének, a margók „teleírásának” (Gumbrecht) historizmusában rejlik: az olvasás azt a minden szöveget rejtetten alakító törést kell, hogy „visszaírja”, amely meggátolja az ebben a mélyebb értelemben vett töredékstátusának erőszakos kiegészítését.<sup>16</sup> Ez – amint az de Man olvasói számára azonnal nyilvánvaló – egyben a szöveg fölé rendelhető (textuális, történeti, esztétikai) autoritás aláadásának a parancsa is,<sup>17</sup> s innen nézve akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az az abszolút tudás, amit de Man filológiai „working hypothesis”-e körülírt, éppen a szöveg önnön véletlenszerűségében, gépiességének, totalizálhatatlanságának, vagy, ami ugyanaz, elkerülhetetlen, ám téves historizálásának, monumentalizálásának tudása. Talán nem is „emberi” autoritás ez, mindenesetre olyasvalami, ami csak a leírásban, mintegy allegorikusan állítható analógiába az emberi tudattal.

Ezt a filológiai imperatívuszt, persze, nem könnyű a filológiai gyakorlat nyelvére fordítani. Némi támpontot talán az nyújthat itt, hogy de Man egy olyan szöveg példáján fejti ki, amelyet – mint azt McGann épp a *The Triumph of Life*-ra hivatkozva fejti ki<sup>18</sup> – az tüntet ki, hogy éppenséggel semmiféle támpont nem nyerhető valamiféle végső szerzői intenció mibenlétét illetően. Létezik egy szerzői kézirat, ám ez olyan stádiumot képvisel, ahol a szöveg egyfelől teljesen a

<sup>16</sup> A fragmentum filológiai problémájának kultúrtörténeti eredetéhez lásd A. C. DIONISOTTI, *On Fragments in Classical Scholarship = Collecting Fragments*, szerk. Glenn W. MOST, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1997, 1–33.

<sup>17</sup> Vö. ehhez David MARTYN, *Az olvashatatlan autoritása*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Budapest, 2001, 227–239.

<sup>18</sup> Jerome MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago UP, Chicago–London, 1984, 75–76.

szerző hatalma alatt áll, aminek azonban még sincs semmiféle szerepe (ahogyan más autorizáló tényezőnek sem), hiszen a szöveg nyilvánvalóan nem jutott el abba a fázisba, amikor alkotója (vagy más autorizálója) valamiféle nyilvánosság felé fordítja. McGann számára ez elsősorban azt a tézist támasztja alá, miszerint a szöveget autorizáló intézmények (akár a szerzői intenció is) szükségszerűen szociálisan meghatározottak (hiszen abban a stádiumban, amelyben Shelley szövege végső formájához jutott, még nem létezhetnek), vagyis a szerzői autoritás (például az intenció elvéé) csakis valamely nyilvánosság szociális szintjén értelmezhető. Megjegyzendő, hogy a szándékoltan töredékes formájú alkotások romantikus eredetű, általában azonban de Manétól nagyon eltérő értelemben és okokból „romantikusnak” tartott kultuszának történeti jelentősége talán éppen ebben az összefüggésben nyeri el valóban történeti magyarázatát, egyben annak egyik példjaként (továbbiak még következnek), hogy az irodalom maga is mindig képes bizonyos filológiai problémák vagy feltételrendszerek szimulálására.

Ami itt elsődlegesen fontosnak tűnik, az az, hogy de Man textualitásfogalma – ha egyáltalán, akkor – a szöveg egy minden autorizációtól mentes állapotában nyeri el a filológiai analógiáját (mely állapot legalább annyira fiktív, mint az, amit de Man teoretikus értelemben valóban textuálisnak nevez),<sup>19</sup> s ez – másfelől – azt is feltárhatja, hogy a (szerzői, például aláírás általi, szöveggondozói, kiadói vagy kommentár útján végrehajtott) autorizáció, amely nélkül semmilyen szöveg nem létezhet az irodalom bármiféle nyilvánosságában, nyilvánossá válásának (autorizációjának) pillanatában el is torzítja a szöveg egyszerre valóságos és fiktív textualitását. Az autorizáció, ebben az értelemben, mortifikál, hiszen szöveggént rögzíti (kiegészíti, vagy – ami voltaképpen ugyanaz – töredékként azonosítja) a töredéket. Ennek a mortifikációnak azonban csak egy, bár nagyon alapvető formája a szövegalak rögzítése. Feltehető, hogy az írásosság, melynek egyik alapvető következménye az általa meghatározott kultúrákban éppen az, hogy szükségessé teszi a kommentárok létét,<sup>20</sup> egyben eleve előtérbe állítja vagy felerősíti a minden megnyilatkozásban valószínűleg ott munkáló hajlamot a rögzítés, rögzülés iránt. Az irodalom modern fogalma felfogható úgy is, mint a szövegek rögzítése iránti kulturális (vagy történeti) szükséglet kielégítésének intézményes kodifikációja, melynek az esztétikai autonómia (vagy az esztétikai megkülönböztetés) inkább következménye, mint oka. Gadamer anti-esztétikai esztétikájában

<sup>19</sup> „Lehetetlennek tűnik elkülöníteni azt a pillanatot, melyben a fikció minden jelöléstől szabadon létezik; már tétélezésének pillanatában s az általa létrehozott kontextusban azonnal félreértelmeződik, olyan determinációvá, amely *ipso facto* túldeterminált. Mégis, e pillanat nélkül, mely mint olyan sohasem létezhet, nem gondolható el szöveg.” DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 394.

<sup>20</sup> Vö. ehhez például Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. Hidas Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 97–102.

például az „eminens szöveg” főbb attribútumai – értelem és hangzás kitüntetett egysége, a szöveghez való ismételt visszatérés igénye, a kívülről tudás, a „belső hallás” stb. – voltaképpen mind a szövegalak véglegességét és változtathatatlan-ságát előfeltételezik.<sup>21</sup> Az a rejtélyes, már-már magyarázhatatlan folyamat, amely az (elsődleges, például irodalmi) szövegek és a kommentárok alapvető különbsé-gét az írás tagolatlan mezőjébe újra és újra bevezeti, és amelyet Michel Foucault emlékezetes módon a diszkurzusok „belső ellenőrzésének” egyik alapvető me-  
chanizmusaként írt le,<sup>22</sup> voltaképpen megint csak felfogható egyben a szövegalak rögzítésének megerősítését és következményeit feldolgozó technikának. Gumbrecht kommentárral kapcsolatos eszmefuttatását is szem előtt tartva mindeneset-re úgy tűnhet tehát, hogy a rögzítés (és ennek a vonatkozó filológiai terminoló-giákban ismert konkretizációi a szöveg-előállításától a –helyreállításig) az *elsődleges* szövegek privilégiuma (az interpretációé, amely *értelmet* rögzít, vagy a kommentáré, amely befejezhetetlen, nem, illetve csak akkortól, amikor ezek valamilyen oknál fogva elsődlegessé válnak), ugyanakkor – emlékezvén de Man filológiai allegóriáira – az is elmondható, hogy az ilyen rögzítés mindig egyben mortifikál, mindig már eltorzítja a szöveg radikális (de Man-i értelemben felfogott)<sup>23</sup> textua-litását, amennyiben maga a rögzítés felfogható azon autorizációk egyikeként, ame-lyek a szöveget (megint csak a de Man-i, de voltaképpen a legköznapibb értelem-ben is) *olvashatóvá* teszik.

A filológiai technikák kimeríthetetlen tárházát nyújtják az ilyen autorizáció kultúrtörténeti sokféleségének. A kritikai-történeti szövegkiadás mai (tegnapi?) gyakorlatának szinte minden eleme ide vezethető vissza, legfeltűnőbb formában éppen az a gesztus, amely az (irodalmi) szövegeket olyan dokumentumokkal ve-szi vagy írja körül, melyek a szerzői autoritást egyáltalán láthatóvá (még inkább: *olvashatóvá*) teszik. Olyan, részint nem-irodalminak tekintett szövegek, dokumen-tumok a levelezéstől a vázlatokig vagy a kiadatlan írásokig, amelyeket éppen a kiadás maga változtat primer szövegekké: a jogi státusát tekintve ugyan már érvé-nyét veszített, ám sok tekintetben még ma is irányadónak tartott<sup>24</sup> *Irodalmi szövegek*

<sup>21</sup> Vö. GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 33.

<sup>22</sup> Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje* = Uő., *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Pallas-Attraktor, Budapest, 1998, 55–56. Vö. továbbá Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 60–61.

<sup>23</sup> „Az életünket uraló megszámlálhatatlan irományt a referenciális autoritásukat illető előzetes meg-állapodás teszi érthetővé; ez a megállapodás azonban csupán szerződéses, nem pedig konstitutív. Minden pillanatban megszeghető, s ezzel együtt minden egyes írás referenciális működésmódja is megkérdőjelezhetővé válik, hasonlóan ahhoz, ahogy a *Julie* megkérdőjeleződik az Előszóban. Vala-hányszor ez történik, mindaz, ami eredetileg dokumentumnak vagy eszköznek tűnt, szöveggé vá-lik, s ennek folytán megkérdőjeleződik az olvashatósága.” DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 275–276.

<sup>24</sup> Vö. KECSKEMÉTI Gábor, *A textológiai munka egyes problémáiról – az új textológiai alapelvek közrebo-csátásakor*, It 2004/3., 319–320.



*kritikai kiadásának szabályzatának* szóhasználat a 1988-ból pontosan tükrözi ezt, amennyiben érvényességi körét „minden forrásértékű magyar szövegben” (igaz, „főként írók és költők” műveiben) határozza meg,<sup>25</sup> olyan gyakorlatot összefoglalva, amely az irodalmi/nem-irodalmi differenciánál alapvetőbbnek ítéli a primer szöveg/kommentár különbségtételt. Ma valószínűleg senki nem ütközik meg azon, hogy a tudományos kiadásra szánt primer szövegek köre messze kiterjedtebb annál, mint ami egy életműből valaha is az irodalmi vagy nem-irodalmi kommunikáció tényleges nyilvánosságába került (ez modern technikai feltételek esetén nagyjából a nyomtatásos publikálást jelentené, de már a 19. század előtt más kritériumokra kellene gondolni). Bizonyos életművek (például Szabó Lőrincé) esetében elsőbbséget tulajdonítanak a publikált kötetkompozícióknak, de Petőfi vagy József Attila esetében általában ezeket sem rekonstruálják: a szövegeket primer forrásként közlő kiadási praxis általában véve nemcsak a szerzői intenció autorizáló elvét helyettesíti, hanem a nyilvános/privát, sőt az irodalmi/nem-irodalmi különbségtételt is eltörli (vagyis, mondhatni, eltekint a filológiai defenzív önértelmezéseiben rendre kulcsfontosságúnak mutatott állítólagos „elsődleges kontextus” elvétől, hiszen például nem rekonstruálja – vagy nem szimulálja – a szövegek keletkezését meghatározó nyilvánosság vagy irodalomfogalom intézményes meghatározottságait, ami persze nem biztos, hogy baj).

Az előbbi összefüggés kapcsán magyar filológusok gyakran Stoll Béla tömör kijelentését idézik, miszerint „a szövegkritikusnak mások a szempontjai, mint a szerzőnek”,<sup>26</sup> de a kritikai kiadások minőségi elveit lefektetni hivatott, 2004-es *Alapelveket* kísérő ajánlás például az autorizáció jogi forrásának megosztottságát is nyitná teszi, amikor leszögezi, hogy „minden szövegnek – a még élő szerzők művének kivételével – nemcsak szerzője, hanem szöveggondozója is van”.<sup>27</sup> Könnyen belátható, hogy még az olyan genetikus-szinoptikus kiadás mögött is, amely (mint Hans Walter Gabler nevezetes *Ulysses*-kiadása) egyfelől ugyan eltörli a szerzői intenció autorizáló funkcióját, másfelől viszont a szövegkritika terén a lehető legnagyobb mértékben annak rekonstruálására törekszik, végső soron erős kiadói szubjektum nyilvánul meg,<sup>28</sup> mint ahogyan az sem szorul különösebb magyará-

<sup>25</sup> *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, összeáll. PÉTER László = *Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Universitas, Budapest, 2003, 115. A 2004-es *Alapelvek* ilyen kitétele nem tartalmaz, vö. *Alapelvek az irodalmi szövegek tudományos kiadásához*, It 2004/3., 328–330.

<sup>26</sup> STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban* = *Bevezetés a régi magyarországi irodalom filológiájába*, 180. Hasonlótl lásd például Glenn W. MOST, *Preface = Editing Texts*, szerk. Glenn W. MOST, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1998, VI–VIII.

<sup>27</sup> KECSKEMÉTI, I. m., 325.

<sup>28</sup> Vö. például Jerome MCGANN, *Az Ulysses mint posztmodern szöveg*, Helikon 1988/3–4., 433–434.; DÁVIDHÁZI Péter, *A hatalom szétoztása*, Helikon 1988/3–4., 337–338.

zatra, hogy a probléma a nyomtatás kora előtt is fennáll. A másolat vagy másoló irodalmi kommunikációban betöltött alapvető pozíciójára általában is sok figyelmet fordító *Irodalomtörténeti alapgalmak*ban Thienemann Tivadar például éppen arra hivatkozva jósolta meg kivételes előrelátással a másolatok és változatok iránti érdeklődés konjunktúráját a filológiában, hogy az eredeti szöveg „talán csak pillanatnyilag élt a maga első és tökéletes nyelvalakjában és ebben az alakban nem is került a közönség elé”.<sup>29</sup> Az „örök vándorlásra” ítélt kézirat autorizációjának és/vagy nyilvánosságra kerülésének, sokszorosításának instanciája sokszor közismerten inkább a másoló, mint a szerző.

A példák és érvek ebben az összefüggésben végtelenül szaporíthatók, annyi azonban így is (talán túlságosan is) világos, hogy a primer szövegek autorizációja ritkán kerül el a szerzői intenció vagy szerzői autoritás törlésének vagy helyettesítésének műveletét.<sup>30</sup> Könnyen belátható, innen nézve, hogy az irodalom maga – hasonlóan a romantikus fragmentum már emlegetett példájához – kidolgozta a maga szimulatív eszközeit az ilyen operációkkal szembeni védekezésre: elég itt a fiktív kiadói vagy akár másolói-írnoki szerep irodalmi szimulálásának változatos példáira utalni, amelyek nagyjából a modern filológiák lachmanni praxisának kialakulásával egy időben jutottak különösen fontos szerephez az európai irodalmakban<sup>31</sup> (de Man például a *Julie* Második Előszavának azon sajátosságából kiindulva fejt ki a valódi textualitás mibenlétéről alkotott felfogását, hogy Rousseau itt a szerzői és a közreadói szerepkör autoritása közötti döntés bizonytalanságát igyekszik fenntartani), mint ahogyan az is kézenfekvő, hogy a szerzői autoritás elvének (valójában: a szöveg fölötti autoritás szerzői intencióként való megjelenítésének) előtérbe kerülése, ami (a vonatkozó mediális, rögzítés-, közvetítés- és másolástechnikai feltételekkel együtt) egyáltalán a szerzői „dokumentumok” teljes körű publikálásának mai praxisát lehetővé tette, a szerzői öndokumentáció modern gyakorlatával járt együtt.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapgalmak*, Pécs, 1931<sup>2</sup>, 97–98, idézet: 97.

<sup>30</sup> Lachmann az általa sajtó alá rendezett Lessing-kiadás kiadójával folytatott 1841-es per során, melynek egyik fontos kérdése éppen a szerkesztői és szerzői jogok viszonyát érintette, azt tehát, hogy maga a kiadás „önálló írói terméknek” tekinthető-e (Karl LACHMANN, *Zum Lessing* = Uő., *Kleinere Schriften*, I., de Gruyter, Berlin, 1976, 573.), egyebek mellett arra hivatkozott, hogy a kritikai kiadás létrehozójának lényegében képesnek kell lennie az alkotásfolyamat reprodukciójára: „er muss [...] jeden Augenblick und bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduciren können”. Uo., 566.

<sup>31</sup> E fejlemény médiatörténeti háttéréről lásd Wolf Kittler kiváló tanulmányát, amely az egész probléma talán legszellemesebb és leghatékonyabb megközelítési módját nyújtja: Wolf KITTLER, *Literatur, Edition und Reprographie*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1991/2., 207.

<sup>32</sup> Ez utóbbihoz lásd Jean Starobinski vonatkozó megállapításait Rousseau-val kapcsolatban: Jean STAROBINSKI, *A szövegek keletkezésének megközelítései*, Helikon 1989/3–4., 325–326.

Részt más jellegű kérdéseket vetnek fel a szövegkiadás gyakorlatának azon implicit előfeltevései, amelyek a nem irodalmi vagy nem nyilvános szövegek (dokumentumok) forrás- (azaz elsődleges) szöveggé emelését teszik lehetővé. Mint az már szóba került, voltaképpen ezek *szövegesítik* vagy teszik olvashatóvá azt az autoritást (modern körülmények között például a szerzői nevet vagy a szerzői intenciót) amely viszont azokat a szövegeket teszi *olvashatóvá*, melyeknek (mint az az imént szóba került, nem mindig – sőt talán ritkán – egyedül valamely szerzőtől származó) autoritása amúgy az ilyen dokumentumok kiadását egyáltalán szükségessé teszi. Talán egyetlen szöveg sem képes arra ugyanis, hogy ön maga mellett még azt az autoritást is kifejezésre juttassa vagy *textualizálja*, amely saját olvashatóságát garantálhatja majd: mindig van egy *másik* szöveg (vagy kommentár), megíratlan vagy sem, amely ezt az autoritást megjeleníti. Az összes fellelhető dokumentum kiadásának filológiai imperatívusza egyfelől nyilván megint csak a szerzői intenció helyettesítésére (egyazon gesztusban való eltörlésére és helyreállítására) mutat vissza, hiszen semmi más nem magyarázhatja az olyan szelekció elvét, amely minden kiadatlan forrást közöl (minden titkot, minden privátot felfed – ha ugyan ezzel azt teszi...), miközben ezeket talán egyedül a szerzői név kapcsolja össze (ezért is kerülnek a kiadások függelékébe a még nem igazi szerzői szubjektum termékeinek tekintett „zsengék” és a „kétes hitelűek”). Ezt a gyakorlatot a határesei felől érdemes megközelíteni, az olyan esetek felől, amikor a dokumentum közlését nem szentesíti egyből a szerző azonosítása.

A magyar irodalom egyik ilyen fogas (bár gyakorlati szinten a manipulatív töredékes közlések és a romlott szövegű kalózkodások megléte miatt végső soron kényszerpályára került) filológiai dilemmáját József Attila *Szabad-ötletek jegyzéke* című szövege váltotta ki, s itt nyilvánvalóan kevésbé a kiadást ellenző, mint az azt megindokoló argumentáció főbb hivatkozási pontjai lehetnek érdekesek. A szövegről először hírt adó, de azt egészében nem közlő Németh Andor beszámolójából itt azokat az utalásokat érdemes kiemelni, amelyek a textus fennmaradására vonatkozó szerzői szándékot támaszthatták alá:<sup>33</sup> ilyen maga a tény, hogy József Attila nem semmisítette meg a feljegyzéseket, továbbá azok „kalligrafikus betűi” mintha eleve az olvashatóságot biztosítanák, kvázi a nyomtatott (s így publikus) szöveg technikai előnyét *szimulálnák*, amit egyébként megerősít egy újabb sajátos „szimuláció”, az méghozzá, hogy a költő egy *könyv* formájú füzetbe írt, s azt tele is írta. A kézirat tehát könyvet szimulál. Érdekes módon a közlés dilemmája azonban itt a legkevésbé sem a szerzői intenció mibenlétéből fakad, a kérdést megfon-

<sup>33</sup> Lásd elsősorban NÉMETH Andor, *Kelj fel és járj!* = *Kortársak József Attiláról*, II., szerk. BOKOR László, Akadémiai, Budapest, 1987, 1084. Vö. ehhez még TVERDOTA György, *Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?* = „*Miért fáj ma is*”, szerk. HORVÁTH Iván – TVERDOTA György, Balassi, Budapest, 1992, 221–222.

toltan áttekintő és végül is a „napló” műfaji kategóriájának alkalmazására javaslatot tévő Tverdota György például eleve szerző és kiadó szerepköreinek eltéréséből indult ki.<sup>34</sup> A tudományos kiadás melletti érvekben javarészt visszaköszönnék a kézirat sajátosságaira tett hivatkozások, sőt felhasználták ezeket akár annak alátámasztására is, hogy a *Szabad-ötletek*... irodalmi szövegnek is tekinthető,<sup>35</sup> és bár ez az érv amúgy nem mondható általánosan elfogadottnak a kutatásban, annyi mindenképpen megállapítható, hogy a szöveget éppen az irodalmi vagy fél-irodalmi (ám forrásstátusát feltétlenül visszaigazoló) műfaji kategóriák alkalmazása (összefüggésbe, akár textuális összefüggésbe helyezése a költői művel, illetve az „életrajzi szöveg”, „önvallomás”, „napló” stb. terminusaival)<sup>36</sup> segíthetett elhatározni az „orvosi körleletként” (azaz a nyilvánosságra hozatalt talán leginkább tiltó, bár a biográfiai kutatás által sokszor felhasznált szövegművek egyikeként) való azonosításától. Az egyik legtanulságosabb megfogalmazás Szőke Györgynél található, aki a szöveget a költői művet megelőző „nyersanyagnak” (majdhogynem egyfajta, kiadásra mindenképpen méltó „avant-texte”-nek) olvassa: ezt a nyersanyagot ugyanis József Attila „költeményeinek salakmentes tisztasága *hitelesíti*”.<sup>37</sup> (Kiemelés tőlem.) Ez a formula foglalja ugyanis lényegében össze a publikálás melletti argumentáció fővonalát: a *Szabad-ötletek*... publikációját nem a szerzői vagy valamely azt helyettesítő kiadói intenció, hanem maga az irodalmi oeuvre kényszeríti ki, hiszen dokumentáló funkcióját vagy éppen „nyersanyag”-státusát József Attila költészete autorizálja.

A probléma egy másik aspektusa az olyan dokumentumok kiadásának magától értetődő gyakorlata mögött tárul fel, mint például az univerzális olvasó feltételét nyíltan tagadó levelezés. Jürgen Habermastól és másoktól tudható, hogy a levelezés különböző társadalmi és mediális feltételektől függően éppúgy működhet a nyilvános, mint a végtelenül privát kommunikáció médiumaként, s aligha volna teljesen téves a vonatkozó irodalmi – megint csak – szimulációs formák, mint például a levélregény vagy a klasszikus „episztola” műfajttörténetének csúcspontjait ezekkel a körülményekkel összefüggésbe hozni – ahogyan az is beszédes lehet, hogy az irodalmi és postai kommunikáció, vers és levél analógiáját az ún. „új szenzibilitás” költészetében a hetvenes–nyolcvanas években gyakran éppen az irodalmi nyelv vagy műalkotás önelvű autonómiája krízisének

<sup>34</sup> Uo., 205.

<sup>35</sup> Vö. például BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970, 124.

<sup>36</sup> Vö. BÓKAY Antal – JÁDI Ferenc – STARK Antal, „Köztetek lettem én bolond...”, Magvető, Budapest, 1982, 96–98.; TVERDOTA, I. m., 216–224. Bókay később „posztmodern szöveggént” elemezte a *Szabad-ötleteket*: BÓKAY Antal, *A történet peremén = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő, JPTE, Pécs, 1993.

<sup>37</sup> SZŐKE György, *A szabad asszociációtól a költeményig = Miért fáj ma is?*, 23.

egyik tüneteként, egyfajta irodalomellenes irodalmiság gesztusaként értelmezték (ismert hazai példát véve elég Petri *Egy versküldemény mellé* című költeményére utalni, amely a versek használatát a „levélnehezékéhez” hasonlítja, melyben „lélek” helyett többek közt „tértivevénny” tartható).<sup>38</sup> Az *Igazság és módszer* egy felettébb érdekes megjegyzésében<sup>39</sup> Gadamer „a levélírás művészetének a hanyatlását” lényegében a postai szolgáltatások technikai fejlődésével hozta összefüggésbe, arra hivatkozva, hogy ez a közlemény „végérvényességének [...] fokát” (ami itt – is – az irodalmiság egyfajta fokmérője) csökkentette, s ez megint csak arra tehet figyelmessé, hogy a levelezés és az irodalmi kommunikáció közötti távolság történetileg meglehetősen változó. Mégis, talán egyedül a mai e-mailes kommunikáció világában lesz talán értelmetlen valamely majdan klaszszikussá nemesülő alkotó hátramaradt levelezésének összegyűjtése, de talán ez is csak azért, mert korántsem bizonyos, hogy egyáltalán valami hátramarad. Amire ez a kis kitérő utalni volt hivatott, az pusztán csak annyi, hogy a levél (mint, feltehetőleg, bármely szövegtípus) forrás- és irodalmi értéke éppoly kevésbé nevezhető történetileg állandónak, mint nyilvánosságának mértéke (vagy mibenléte), ám akkor, amikor a levelezés primer szöveggé válik, a szövegkiadás bizonyos értelemben a „végérvényesség” olyan státusával látja el (és mortifikálja), amely irodalmi és nem-irodalmi, másfelől nézve pedig nyilvános és nem-nyilvános differenciáit omlasztja be vagy legalábbis viszonylagosítja.

A filológusi szövegrendezés innen tekintve tehát akár egy meglehetősen szubverzív praxisnak mondható: a primer szövegek előállításával ugyanarra a textuális szintre helyezi a(z irodalmi) szöveget, mint mindazokat a – részben egyenesen a kommentár funkcióját átvevő – dokumentumokat, amelyek e szövegek autorizációjának forrását szövegesítik. Másfelől, a *Szabad-ötletek...* publikálásának példája éppen ezt tehette láthatóvá, ez utóbbiakat viszont az irodalmi mű *hitelesíti*, mondhatni a szöveg (a rögzített szöveg) státusát kölcsönzi nekik, egyfajta kölcsönös hitelesítés vagy tanúsítás formájában tehát, amely el- vagy felosztja az olvashatóság garanciáit a szöveg és a margóit körbeíró kommentárok és dokumentumok között. A Shelley-törödék azon – de Man számára feltehetőleg az itt nyomon követett szempontból leglényegesebb – sajátossága, hogy a szöveg végérvényességét és nyilvánosságát nem egyszerűen tagadja, hanem mindenfajta

<sup>38</sup> „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz. / Lelked tehát ne töltsd beléjük. A lélek / ragadós nyomot hágy a terítón. / De levélnehezéknek megteszik. S öblükben tarthatsz / hegedűgyantát, tértivevényt, tejfogat.”

<sup>39</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 258. A postáról mint az irodalmi kommunikációt meghatározó médiumról lásd egyébként Bernhard SIEGERT, *Relais*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1993. A levelezésről mint magyar irodalomtörténeti problémáról legutóbb lásd *Levél, író, irodalom. A levéltudomány történetéről és elméletéről*, szerk. KICZENKO Judit – THIMÁR Attila, PPKE BTK, Piliscsaba, 2000.

vonatkozó következtetést ellehetetlenít, a kéziratok filológiai státusának problémáját illetően is beszédes lehet. Míg a fenti megfontolások elsősorban azt árulhatták el – Thienemann vizsgálódásait mintegy visszaigazolván –, hogy 1. az irodalmi szövegek autorizációjában – modern körülmények között – a szövegalak rögzítése és nyilvánosságra hozatala között alapvető összefüggést kell feltételezni, vagyis 2. az irodalom (még inkább: az irodalmi kommunikáció) modern (esztétikai vagy – például Gadamer „eminens szövegei” esetében – másként megragadott) autonómiájának a könyvnyomtatás és az általa létrehívott széleskörű, de anonim nyilvánosság az elsődleges mediális feltétele (vagy inkább éppen fordítva: az irodalmi kommunikáció önállósulása ez utóbbi médiatörténeti konstelláció következménye), addig a filológia tudomány- (vagy kultúr)története, látszólag paradox módon, arról tanúskodik, hogy a kézirat autoritásának éppen a megbízható szöveg reprodukció technikai lehetőségével nő meg a szerepe, akkor tehát, amikor fokozatosan eltűnik – Walter Benjamin fogalmát alkalmazva – az eredeti (például fényképezés, faksimile kiadások által lerombolt) „aurája”: Lachmann például a klasszikus filológiának az autográf kéziratok alapvető hiánya meghatározta praxisából kiindulva definiálta a modern filológiák textológiai módszertanát, vagyis a szöveg autorizációjának a nyomtatás technikai feltételei meghatározta mechanizmusait a kézírásos írásbeliség mediális körülményeire vetítette vissza.<sup>40</sup>

A „végső”, definitív szöveg eszménye bizonyos értelemben a hiányzó autográf státusának felel meg vagy azt helyettesíti.<sup>41</sup> Sokan rámutattak már, hogy a szövegek autorizációjának modern filológiai apparátusa mind a szerzői intenció elvét (vagy inkább funkcióját), mind a szöveg státusát illetően az irodalmi kommunikáció olyan önállósult vagy önszabályozó formáját (s alapvetően az irodalom romantikus, 18–19. századi fogalmát) érvényesítette, amelynek azonosítása meglehetősen kétséges lenne éppen az írásbeliség olyan stádiumaiban, amelyekben az írás medialisát és nyilvánosságát a kézírás vagy a kézirat határozza meg, pontosan az tehát, ami a nyomtatott szöveg autorizációjának legfontosabb forrása volna. Az irodalomtudomány számtalan formában számot vetett már azzal, hogy – amint azt például a szerzői jog intézményének Európában nagyjából a 18. századra (Magyarországon szokásosan későbbre) tehető megszilárdulása is tanúsíthatja<sup>42</sup> – a „szerző” funkciója nem minden korszakban tartozott a szövegek

<sup>40</sup> A fentiekhez vö. KITTLER, I. m., különösen 218., 235.

<sup>41</sup> Vö. ehhez például MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, 56.

<sup>42</sup> Ehhez vö. John BENDER – David E. WELLBERY, *Rhetorality = The Ends of Rhetoric*, szerk. John BENDER – David E. WELLBERY, Stanford UP, Stanford, 1990, 16–17. Magyarországon az egyik első vonatkozó munka Toldy Ferencről származik: D. SCHEDEL Ferenc [TOLDY Ferenc], *Az írói tulajdonról philosophiai, jogi és literaturai szempontból, az azt tárgyzó külföldi törvények és vélemény egy magyar írójogi törvényről*, Pest, 1840.

autorizációjának diszkurzív eszközei közé (volt idő például, amikor a magyar nyelvű szövegeknek nemcsak „szerzői”, hanem „törlejtői” is lehetek),<sup>43</sup> s ugyanez elmondható a definitív, végleges szövegalakról is. Az utóbbi évtizedekben a legmegkapóbb formában talán Bernard Cerquiglini foglalta össze a filológiai praxis számára is relevánsan annak a folyamatnak a diszkurzív feltételezettségét, amely – leegyszerűsítve – egy alapvetően a romantikához köthető irodalomfogalomnak a kézírás meghatározta textualitásra való visszavetítéseként írható le,<sup>44</sup> és amelyet részint a középkori szöveg létmódjának „variance”-ként (Cerquiglini) vagy (inkább az orális közvetítés körülményeit reflektálva) „mouvance”-ként (Paul Zumthor)<sup>45</sup> való leírásai voltak hivatottak hatástalanítani, általánosabban pedig a textológia olyan, egymástól is igen különböző forradalmai, amelyek éppen a definitív szöveg eszményét viszonylagosították a „genetikus kritikától” a „new philology”-ig, illetve egyáltalán az elektronikus adatrögzítésben rejlő lehetőségek különféle kiaknázásáig.<sup>46</sup> (Itt nem tárgyalható külön annak kérdése, hogy nem következik-e be itt viszont éppen annak a visszavetítésnek az ellentettje, amelyet Cerquiglini és mások bírálnak, nevezetesen, hogy a szövegváltozatok felértékelődése talán éppen egy romantika *előtti* irodalomfogalmat érvényesít romantikus és modern szövegek kiadásában. Továbbá: nem lehetséges-e, hogy például a „variance” fogalma és ideológiája nem, vagy nem elsődlegesen a nyomtatás korszakát megelőző irodalom mai befogadókkal szemben támasztott igényére, hanem inkább egyfajta „posztmodern” szövegfogalom hallgatólagos érvényesülésére mutat vissza? Főként azt szem előtt tartva, hogy korántsem magától értetődő, hogy középkori szövegek 20. század végi olvasását egy állítólagos „elsődleges kontextus” hermeneutikailag nonszensz autoritása *kell*, hogy irányítsa, de még inkább, hogy egyáltalán *képes* irányítani.)

<sup>43</sup> Vö. TARNAI Andor, „A magyar nyelvet írni kezdik”. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Akadémiai, Budapest, 1984, 272.

<sup>44</sup> Vö. különösen Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Seuil, Paris, 1989, 17–29. Rüdiger Schnell kritikája (vö. Rüdiger SCHNELL, *Mi az új az „új filológiában”? A német medievisztika helyzetéről*, ford. BARANYAI Zsolt, Helikon 2000/4., 513–521.) implicit módon azt veti Cerquiglini szemére, hogy túlságosan is kizárólagos összefüggést feltételez a szerzői autoritás és a szövegállandóság princípiumai között (a „variance” egyazon szerző teljesítménye is lehet), ám argumentációjában eltéveszti azt a nem elhanyagolható különbséget, hogy Cerquiglini kevésbé a szerző mint személy, mint inkább a Foucault-féle „szerző-funkció” problémájából indul ki.

<sup>45</sup> Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972, 507. A két fogalom elhatárolásához lásd CERQUIGLINI, *I. m.*, 120.

<sup>46</sup> Ez utóbbit Cerquiglini egyenesen „variance”-ként határozza meg (*Uo.*, 115.). Mint különböző, az információs technológia eltérő fejlettségi fokait tükröző perspektívákat az elektronikus, majd hálózatos adatkezelési technikáknak a filológia szövegfogalmára gyakorolt hatásához lásd *Uo.*, 112–116.; HORVÁTH Iván, *Egy egyetemes textológia vázlata = Látókörök metszése*, szerk. ZEMPLÉNYI Ferenc – KULCSÁR SZABÓ Ernő – JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – BÓNUS Tibor, Gondolat, Budapest, 2003, 177–183.; MCGANN, *Radiant Textuality*.

A kézirat (vagy a kéziratok) autoritása a „variance” létmódjának felértékelődésével nyilvánvalóan azoknak a (szövegezett vagy szövegezetlen) dokumentumoknak és/vagy kommentároknak az autoritását gyöngíti, amelyek helyett immár maguk a szövegváltozatok írják tele a szöveg margóit, adott esetben egyenesen szöveg és margó különbségtételét is érvénytelenítve. Aligha véletlen tehát, hogy a kézirat felértékelését az irodalom (és a szövegkritika) olyan modern mediális feltételek között is képes volt szimulálni, amelyek elvileg éppen annak tér- és időbeli egyszerűségét szüntették meg. Példaként Stefan Georgére lehetne hivatkozni, pontosabban a költő kézírását nyomtatásban is szimulálni hivatott St-G-Schifftre, illetve ugyancsak Georgénál az exkluzív, kis példányszámú (azaz a majdhogynem *privát* kommunikációt szimuláló) kiadásoknak és a könyv mint tárgy grafikus egyediségének tulajdonított jelentőségre (egy aligha irreleváns kiadástechnikai párhuzamként kínálkozik Fritz Strich egy megállapítása, aki a „klasszikusok” sorozatkiadásának egyenformátumát kárhoztatta arra hivatkozva, hogy a kiadásnak tükröznie kell az adott alkotó individualitását).<sup>47</sup> Későbből említhető például Arno Schmidt híres műve, a *Zettels Traum* vagy Tandori Dezső 1980-as évekbeli költészete, ahol jellegzetes, poétikailag is releváns, sőt például az adott szövegek idő- és szubjektumfelfogását is alakító szerepet játszik a (gépelt) kézirat sajátosságainak, például a lapok különállóságának vagy a le- vagy beíródás egyszeri pillanatát rögzítő nyomoknak (géphibák, toldások stb.) a reprodukciója a könyvpublikációkban, de akár Kukorelly Endre némely korai lírai darabja is, amelyek olykor szövegkritikai jelek alkalmazásával idézik fel a „romlott” szöveg létmódját, nyilván az adott megfogalmazás végérvényességét vagy megfelelő voltát visszavonó gesztusként.

Az ilyen technikáknak megtalálhatók a kultúrtörténeti párhuzamai a textológiában is: az *Irodalmi alapfogalmak* már idézett helyén Thienemann is határozottan kijelenti, hogy „a legjobb kiadás a facsimile-kiadás”,<sup>48</sup> de vannak persze más lehetőségek is a publikálatlan kézirat autoritásának nyomtatott szimulációjára. Mégis sok esetben elmondható, hogy – ellentétben általában az elektronikus, illetve (részint) a genetikus kiadásokkal – ezek sem képesek kiküszöbölni (vagy legalábbis kénytelenek igénybe venni) a „végérvényes” szöveg autoritását. Ez mutatkozhat meg az olvasható főszöveg előállításának újabban gyakran tárgyalt, teljesen aligha kiiktatható igényében (például Gabler *Ulysses*-kiadása sem mond le erről), vagy éppen a variánsok önálló, kvázi végérvényes szöveggé alakításában, mely tendencia megfigyelhető például Dietrich E. Sattler nevezetes

<sup>47</sup> Fritz STRICH, *Über die Herausgabe gesammelter Werke* = *Festschrift für Edouard Tschéche*, Herbert Lang & Cie, Bern, 1947, 104, idézi: Heinrich MEYER, *Edition und Ausgabentypologie*, Peter Lang, Bern, 1992, 47.

<sup>48</sup> THIENEMANN, *I. m.*, 96.



Hölderlin-kiadásában is, s amely tendencia a megnyilatkozásokat implicit módon meghatározó rögzítés, tartósság iránti hajlam egyfajta tárgyasulásáról tanúskodhat. Az ilyen technikák esztétista változatának példájaként az ún. *Berliner Kleist-Ausgabe* projektje volna említendő, amely az egyes szövegeket szélsőségesen individualizálni igyekszik azáltal, hogy minden szövegnek (műnek) külön kötetet és csak arra érvényes textológiai normákat tart fenn.<sup>49</sup>

Cerquiglini Joseph Bédier felett gyakorolt kritikája persze éppen arra figyelmeztetett, hogy a változatok önálló, zárt szöveggént való kezelése ugyanúgy elvéri a „variance” létmódját, mint a fő- vagy hiteles szövegek meghatározása,<sup>50</sup> ami – tágabb értelemben – ugyanúgy bevezeti a szöveg kommentárok és filológiai apparátus általi stabilizációjának és autorizációjának bonyodalmait, mint a lehető legnormatívabb kiadási gyakorlat. Jelen szempontból talán ennél is lényegesebb az a felismerés, amely a (leginkább talán az amerikai „új historizmus” történetelméleti előfeltevéseit tükröző) „new philology” mozgalmanak az eredeti kéziratokhoz való visszafordulása mögött rejlik. A kézirat létmódja ugyanis (akár a nyomtatás korában is, bár akkor ennek kisebb a jelentősége), nem monomediális, ami jelen szempontból nem annyira a szöveg grafikai elrendeződése, a lap térelosztása vagy a képi elemek szempontjából lehet igazán fontos, hanem az olyan (materiális vagy kommunikatív) „hézagok”, olyan „meaning disorders” szempontjából,<sup>51</sup> amelyeknek egyrészt semmiféle jelentősége nem volna, ha a szöveg használatának elsődleges kontextusa valóban rekonstruálható (vagy akár csak szimulálható) volna, amelyek azonban, másrészt, arra irányítják a figyelmet, hogy bizonyos feltételek megléte esetén, bizonyos korszakokban, maguk a kéziratok a nyilvánosság médiumai. Használatuk nyomai (például idegen bejegyzések, korrekciók, törlések, glosszák, még materiálisabb beavatkozások stb.) adott esetben éppen arra utalhatnak, hogy itt, éppen ezért, nem különülnek el anyagi értelemben vagy térben egymástól a (ha ez jó kifejezés itt) elsődleges szövegek és azok a dokumentumok vagy kommentárok, amelyek ezeket autorizálják, sőt a kettőt talán nem is mindig lehet elválasztani.<sup>52</sup> Variativitásuk szituatív variativitás, hiszen nem utolsósorban abból fakad, hogy a kézirat maga is a nyil-

<sup>49</sup> Ehhez vö. MEYER, I. m., 45–47.

<sup>50</sup> CERQUIGLINI, I. m., 101.

<sup>51</sup> Stephen G. NICHOLS, *Filológia a kéziratkulturában. Gondolatok a tudományágról*, ford. CRISTIAN Réka Mónika, Helikon 2000/4., 490.; Uő., *Why Material Philology?*, Zeitschrift für Deutsche Philologie 1997, különszám, 16.

<sup>52</sup> Már a régénynyelv „előtörténetét” kutató Mihail Bahtyin is kitüntetett jelentőséget tulajdonított annak, hogy a középkor irodalmában „a saját és az idegen szöveg közötti határok elmosódnak, kétértelműek, sok esetben tudatosan összezavarodtak, és a homályba vesztek” (Mihail M. BAHTYIN, *A régénynyelv előtörténetéhez* = Uő., *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 244.)

vánosság része, továbbá használatát nem az irodalmi kommunikáció elkülönült és megszilárdult intézménye szabja meg, amely ekkor alighanem ismeretlen még (hanem például az „udvari” kultúra performativitása).<sup>53</sup> A szituatív meghatározottságú kommentár és az elsődleges szöveg ilyen közelsége ráadásul olyan kultúrában sem tekinthető kizártnak, amelyet az „irodalom” önállósult intézménye és a nyomtatás technológiája határoz meg, s ebben az összefüggésben is számtalan modern „szimuláció” említhető: ilyen volna például a *The Waste Land* „avant-texte”-jeit, s így elsősorban Pound javításait és húzásait bemutató, Valerie Eliot-féle faksimile kiadás (1971), vagy Szabó Lőrinc önkomentárjainak, a *Vers és valóság*nak az az első kiadása 1990-ből, amely a magyarázatok szövegét az egyes versek közé tördeli.<sup>54</sup>

Ez azonban a lehető legkevésbé megnyugtató felismerés. Ezen a ponton nehezen kerülhető el ugyanis annak belátása, pontosabban annak következményei, hogy a kommentár, a különféle autorizáló dokumentumok, a szöveg margóit kitöltő életrajzi, orvosi, privát vagy nyilvános, más kézből származó, véletlen, hibás stb. irományok sokasága – maga is szöveg. Mint ilyen, mindig képes lesz elsődleges szöveggé is viselkedni, ami fordítva is igaz.<sup>55</sup> Szabó Lőrinc önkomentárjait, amelyben a költő saját filológusának szerepét is magára ölti, hasonló kísérletek sokasága előzte meg, és az egész versmagyarázat utolsó darabja csakis úgy képes, ha nem is megszüntetni, de valamiképpen kompenzálni a folyamatosan áthelyeződő és újrateremtődő autoritásdeficitet, hogy egy vers kommentárjaként végül magát a verset idézi. A „new philology” programját bemutató

<sup>53</sup> Vö. ehhez NICHOLS, *Why Material Philology?*, 11., továbbá Peter STROHSCHNEIDER, *Situationen des Textes*, Zeitschrift für Deutsche Philologie 1997, különszám, különösen 70–78. A dilemma friss összefoglalását lásd Ursula PETERS, „Texte vor der Literatur”?, Poetica 2007/1–2., 59–88. A modern filológiák feltételei között a probléma a szövegváltozatok és az egységes szöveg viszonyának problémájaként köszön vissza, melynek feloldására született is olyan kísérlet, amely a „jel” fogalmának szituatív, pragmatikus összetevőire hivatkozott, lásd: Gunter MARTENS, *Mi az, hogy szöveg?*, ford. SCHULCZ Katalin, Literatura 1990/3., 250–252.

<sup>54</sup> Sajátos kommentárként ehhez vö. az amerikai posztmodern költő, Bob Perelman esszé-versének egy részletét: „[...] there’s / been a tendency in some criticism / to valorize if not fetishize the / unrepeatable writing processes of the masters / – Gabler’s *Ulysses* where the drama of / Joyce’s writing mind becomes the shrine / of a critical edition; the facsimile / of Pound’s editing–creation of what became / Eliot’s *Waste Land*; the packets into / which Dickinson sewed her poems, where / the sequences possibly embody a higher / order; the notebooks in which Stein / and Toklas conversed in pencil: these / can make words like »Lifting Belly« / seem like an interchange between bodily / writers or writerly bodies in bed. / The feeling that three’s a crowd / there is called up and canceled / by the print’s intimacy and tact.” (*The Marginalization of Poetry*)

<sup>55</sup> A problémáról vö. még HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003, 84–90.

híres Speculum-szám írásai közül R. Howard Bloch dolgozata<sup>56</sup> vetett számot a leginkább azzal, hogy a kézirat materialitásának vagy szituativitásának feltárása, a dokumentum előállítás (akár, bár ezt így nem állítja, de Man-i értelemben is) „olvashatatlanságot” termel, s noha a két aspektust Gumbrecht nagylelkűen egyesíthetőnek tartja,<sup>57</sup> a helyzet ettől eltér. Az eddigiekben a filológiának mint *kultúrtechnikának* két, ellentétes aspektusa rajzolódott ki: az egyik megvilágításában a(z irodalmi) szöveg nemesítésén, ápolásán, a különféle (nem „végérvényes”) irományok, köztük saját változatainak burjánzó sokaságából való kiemelésén és megtisztításán munkálkodik, a másik szerint a filológia akkor látja el a feladatát, ha – mint egyfajta „un-editing”<sup>58</sup> – visszavon minden autorizáló apparátust, s mintegy renaturalizálja a szövegeket. A „new philology” érvrendszere viszont éppen arra irányíthatta a figyelmet, hogy még a kézirat autoritása is a két technika összekapcsolódásában, destruktív kölcsönösségében áll elő, mi több, ez valószínűleg akkor sem küszöbölhető ki, ha egy szöveget (egy forrást) már olyan, alig vagy egyáltalán nem szövegesülő intézmények hitelesítenek, mint a pusztá kézjegy,<sup>59</sup> egy másoló, egy lejegyző (például a *Vers és valóság* – valójában nem annyira – titokzatos „Íródeákja”, akit a kommentár maga is emleget és aki hallgatása, sőt talán jelenléte révén is eltorzította annak szövegét),<sup>60</sup> a hiányzó kéziratokról idézés révén tanúskodó másik szöveg<sup>61</sup> vagy akár maga a papír. Nincs ok azt feltételezni, hogy a primer szöveg és az azt körülíró, tanúsító vagy autorizáló másodlagos szöveg pozíciói közötti billegés bármely szöveg esetében megszüntethető volna, még abban az esetben sem, amikor utóbbi semmiféle materiális formában nem azonosítható. A Shelley-töredék kéziratának többféle értelemben olvashatatlan „hézagait”, amelyeket de Man a költő holttestének sajátos beíródásaként azonosított, ebben az értelemben éppen a szöveg olvashatatlan autoritásaként (olvashatatlanságának autoritásaként) lehetne elképzelni, a szöveg olyasfajta tanúsítványaként, amely nehezen volna pozitív fogalmakban megragadható. A(z irodalmi) szövegeknek tulajdonított inherens autoritás de

<sup>56</sup> R. Howard BLOCH, *New Philology and Old French*, Speculum 1990, különösen 46–47.

<sup>57</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Ein Hauch von Ontik*, Zeitschrift für Deutsche Philologie 1997, különszám, 33–34.

<sup>58</sup> MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, 77.

<sup>59</sup> Vö. ehhez például Derridát az esernyőjéről megfélekezett Nietzschevel kapcsolatban: „A mondat talán nem is Nietzscheé, még ha biztosan felismerni vélük is rajta Nietzsche kezét. Mi az, hogy kezeírása? Vállaljuk-e, aláírjuk-e mindazt, amit a kezünkkel leírunk? Sőt, vállaljuk-e »saját« kézjegyüket?” (Jacques DERRIDA, *Éperons*, ford. Sajó Sándor, Athenaeum 1992/3., 201.)

<sup>60</sup> Vö. KABDEBŐ Lóránt, *Utószó* = SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Budapest, 2001, 359.

<sup>61</sup> Ehhez a klasszika-filológiában alapvető problémához lásd André LAKS, *Du témoignage comme fragment* = *Collecting Fragments*, 237–272.

Man-i filológiája, a törések, a hézagok „visszaírásának” dekonstruktív filológiai imperatívusza innen nézve nem csupán egyfajta rejtett (de Man vonatkozásában első pillantásra igencsak sajátosan hangzó, ám például Jacques Derrida kései írásaiban egyre nyíltabbá tett)<sup>62</sup> affirmatív „biopolitika” sajátos textuális változatára vethet fényt (amennyiben a szöveg azonosításának mortifikáló gesztusaival helyezkedik szembe), hanem – másfelől, s ez most fontosabb – azt a kérdést is előtérbe állítja, miként szövegesíthető ez az inherens autoritás, azaz – más megfogalmazásban – a szöveg önafirmációja, öntanúsítása.

A probléma hermeneutikailag az interpretáció fogalma felől oldható fel, például Gadamer azon, igen mély értelmű kijelentésének alkalmazásával, amely a szöveget „végtermékként” kezelő praxisokkal (s bizonyos értelemben a filológia is ilyen, akár annak de Man-i programja is) szemben arra hívja fel a figyelmet, hogy „a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történéseinek (*Verständigungsgeschehen*) egy szakasza, amely mint olyan feltétlenül magába foglal bizonyos absztrakciót is, nevezetesen éppen ennek a szakasznak az elkülönítését és rögzítését”.<sup>63</sup> Hermeneutikailag tehát a szöveg mindenfajta autorizálása más-honnan kell, hogy kiindulópontot nyerjen, s mi más is lehetne ez, mint maga a „megértetés történése”, a szövegtől nehezen elhatárolható, vagy az annak véglegességét a megértésfolyamat horizontjában egyszerre feloldó és előállító interpretáció. Ma már (vagy talán, éppen ellenkezőleg, még?) némiképp közhelyes volna hosszasan értekezni a filológia szerep- és feladatmeghatározásaiban gyakran tetten érhető (legutóbb éppen Gumbrecht által új dizájnnal ellátott) interpretációellenesség és a filológiai praxis hermeneutikai leírásai közötti szembenállásról, éppen ezért elegendő itt pusztán egy-két utalást tenni. Lachmann számára az eszményi kritikai kiadás még a kommentárokat is, nemhogy az interpretációkat nélkülözi,<sup>64</sup> miközben hermeneutikai nézetben – mint arra Gadamer emlékeztet – még a szöveg „előállításának” műveletét is a megértésfolyamat, közelebbről annak akadályoztatása vezérli, sőt teszi egyáltalán feladattá.<sup>65</sup> A szöveg előállításának gyakorlata, persze, annyiban kényszerpályán mozog, hogy min-

<sup>62</sup> Vö. Geoffrey BENNINGTON, *Foundations*, 2006, kézirat, 17–21.

<sup>63</sup> GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 25. (Uő., *Text und Interpretation*, 341.)

<sup>64</sup> Vö. MEYER, *I. m.*, 20.

<sup>65</sup> GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 25–26., de vö. még Hans-Georg GADAMER, *Philosophie und Philologie* = Uő., *Gesammelte Werke*, VI., Mohr, Tübingen, 1999<sup>2</sup>, 276–277. Továbbá: Peter SZONDI, *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*, ford. BONYHAI GÁBOR, T-Twins, Budapest, 1996, 19. („Nemcsak akkor történik interpretáció, amikor egy lehetséges konjektúra helyett egy másik mellett döntenek, hanem az a kérdés is a filológus saját történeti horizontjától függ, hogy milyen konjektúra-lehetőségek jutnak eszébe, s melyek azok, amelyek nem jutnak eszébe neki.”). Egy ebből a szempontból érdekes példát Shakespeare-nél lásd Patricia PARKER, *Murals and Morals* = *Editing Texts*, 190–218.

denfajta megértésfolyamatot kénytelen *módszerré* dermeszteni, éppen azért, mert feladata a „végtermék” stabilizálása vagy absztrahálása. Számos mulatságos példa idézhető arra, hogy miként szívárogoz vissza (immár reflektálatlan, ám annál inkonzekvensebb módon) a – gyakran például „szubjektívként” megbélyegzett – interpretáció a metodológiába. Stoll Béla alapvető szövegkritikai tanulmánya például az ékezetlen szövegek közlésének minden olyan praxisát *interpretációként* utasítja el, amely nem az „eredeti” és nem a jelenlegi helyesírást alkalmazza („Minden más megoldás már interpretáció” – az említett kettő tehát nyilván nem),<sup>66</sup> egy másik helyen viszont pusztán azért fogadja el hitelesnek József Attila (*Az Isten itt állt a hátam mögött...*) kezdetű – korábban a második, vagyis első teljes szakasz nyitószora alapján (*Négykézláb másztam...*)-ként számon tartott, s ami fontosabb lehet, a költő által kiadásra nem jóváhagyott – költeményének idegen kéz (Ignotus Pálé) által beírt nyitószorait, mert „Ignotus Pál személyisége ismeretében teljesen valószínűtlen, hogy önkényesen, a költő beleegyezése vagy tudta nélkül két sort írjon a verse elé”.<sup>67</sup> A kiadó szubjektum funkciójának ilyen mérvű ingadozása egyazon módszertani alapvetésben talán nem is feltétlenül következetlen, hiszen éppen a szöveg öntanúsításának, inherens autoritásának abbéli képtelenségét tükrözi, hogy a szöveget elsődleges szöveggént autorizálja, vagyis vissza- vagy beírja magába szöveg és kommentár, szöveg és nem-szöveg különbségét, stabilizálja, tisztává, vagy – ami fontosabb – olvashatóvá tegye a szöveg *margóit*. A szöveg inherens autoritása maga ellenszegül a szövegeződésnek.

A probléma legkézenfekvőbb vetülete az olyan esetekben (például roncsolt vagy kétes hitelű kéziratok esetében) mutatkozik meg, amikor a szöveg előállítása olyan akadályokba ütközik, amelyek elsősorban szöveg és hordozó, pontosabb megfogalmazással jel és háttér, jel és „zaj”, szemiológiai és grafikus elemek, tágabb értelemben szükségszerű és véletlen jelölés elhatárolását nehezítik meg. McGann tézisei arról tanúskodnak, hogy ez a különbségtétel még fejlett információtechnológiai feltételek mellett is interpretáció függvénye, pontosabban maga is interpretáció.<sup>68</sup> Nyilvánvaló, hogy az „un-editing” praxisának olyan változatai, mint a fakszimile kiadás sem kerülhetik el az ilyen különbségtétel lépését, ahogyan például a szövegek szkennelése, beolvasása sem igazán mondható hatékonynak a szövegek konvertálásának műveletei nélkül. Könnyen belátható, hogy azok a diakritikus konvenciók, amelyek nem-textuális vagy grafikus elemek „lefordítását” hajtják végre, s amelyek lényegében a szövegfelismerő

<sup>66</sup> STOLL, I. m., 165. Valójában sok esetben mindkét megoldás elégtelennek tűnhet, vö. ehhez HORVÁTH Iván, *Egy műfaj halála = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. VERES András, Gondolat, Budapest, 2004, 205–206.

<sup>67</sup> STOLL, I. m., 118. Vö. JÓZSEF Attila *Összes versei*, II., Akadémiai, Budapest, 1984, 554.

<sup>68</sup> MCGANN, *A Critique of Modern Textual Criticism*, 138.

programok őseinek tekinthetők, az eredeti vizuális-érzéki tapasztalata és olvasása vagy megértése közötti éles különbséget is „előállítják”.<sup>69</sup> Magyarországon az utóbbi időben Horváth Iván hívta fel a figyelmet annak filológiai összefüggéseire és következményeire, hogy az alfabetikus írás médiaelméleti értelemben eleve digitális,<sup>70</sup> ami persze azt is jelenti, hogy minden kiadás egyben beolvasás és konvertálás, továbbá viszont azt is, hogy a grafikai, nem szemiológiai, nem fonemikus elemek (vagy egységek), vagyis a *zaj* (legyen ez a papír szennyeződése vagy szakadása, legyen ez pusztán fehér géppapír vagy a vibráló képernyő pontjai – vagy akár Shelley holtteste), amely a jelek érzékelését egyáltalán lehetővé teszi, csak hiányában, illetve zajként való azonosításában tárgyiasítható a filológia számára. A Horváth által alkalmazott, Jurij Szejder-féle szövegdefiníció, amely – bizonyos megszorításokkal – fenntartja a szöveg másolhatóságának kritériumát, a „variance” leképezését „könyv és szöveg egyszeri találkozásainak” modelljében valósítja meg,<sup>71</sup> amivel (minthogy a „könyv” így egyszerű hordozóként stabilizálódik) lényegében kikerüli az ebben az értelemben vett digitális tartomány túloldalának kihívásait.

A filológia ugyanakkor éppen azért vagy annyiban kultúrtechnika, amennyiben legsajátabb tartománya éppen az a diffúz, jellegéből adódóan rögzíthetetlen határterület, amely *zaj* és *jel*, grafikus és szemiológiai elemek, materiális és immateriális „materialitás” között inkább tételezhető, mint azonosítható. Ezt a tartományt (amely inkább mozgás, ingadozás a kétféle állapot között) különféle kultúrtechnikák nagyon eltérő formában dolgozták fel, a jelen szempontból legfontosabbak, így az alfabetikus írás és az emez előtti kései hódolat gesztusaként megszülető saussure-i szemiológia<sup>72</sup> például azért, hogy mindent, ami a médiumtól függetlenül másolható vagy sokszorosítható, újrafelhasználható betűk (fonológiai egységek) *körül* vagy *között* van, jelölhetetlennek minősített – ezzel együtt egyébként mindazt, ami a közlemény valóságos érzéki dimenzióját képezi. Egy betű, egy – Saussure fogalmával – fonológiai „érték” sohasem hangozhat el vagy írható le, hiszen – a genfi nyelvész jelfogalmának értelmében – pusztán *különbség* csupán. *Egyetlen* jelet nem lehet kimondani, csak jelek kombinációjában azonosítható („Ha vetítógéppel visszaadhatnánk a szájüregnek és a gégefőnek egy hangsor létrehozása közben kifejtett valamennyi mozgását, az artikulációs mozgásoknak e sorozatában lehetetlenség volna szakaszokat feltárni; nem tudjuk hol kezdődik az egyik hang, s hol végződik a másik”), s aligha vé-

<sup>69</sup> Vö. GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, 15.

<sup>70</sup> HORVÁTH, *Egy műfaj halála*, 208.; HORVÁTH, *Egy egyetemes textológia vázlata*, 177–178.

<sup>71</sup> HORVÁTH, *Egy egyetemes textológia vázlata*, 176–177.; HORVÁTH, *Egy műfaj halála*, 201–202.

<sup>72</sup> Vö. FERDINAND DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÖRINCZY Ildikó, Corvina, Budapest, 1997<sup>2</sup>, 67.

letlen, hogy Saussure ezt egyebek mellett éppen a *BAPBAPOΣ* szó alfabetikus tagolásán illusztrálta: ami a betűk között van, ami tehát összekapcsolja és így érzékelhetővé, hiszen kimondhatóvá teszi őket, az az, amit a betű maga nem jelöl, ami tehát igazán *barbár*. A *Bevezetés az általános nyelvészetbe* itt nem elvégezhető részletes olvasata révén az is bebizonyítható, hogy ez a tagolás nemcsak a „jelölő”, hanem a „jelölt”, az ún. „fogalom” szintjén is végbemegy, sőt maga a fogalom is csak éppen ugyanezen önkényes tagolás és differenciálás révén születik meg. Ami jelölhetetlen, azt Saussure a gondolat olyan áramlásaként ábrázolja, amelyet *ugyanazon* differenciáció tagol, amely a fonológiai rendszert is felépíti.<sup>73</sup> Nincs a szemioziszban tehát mindig két világ, noha kettőnél kevesebb semmiféle szemiológia nem volna képes boldogulni.<sup>74</sup>

Mégis vannak olyan (kultur)technikák, amelyek képesek megnyitni, rögzíteni (vagy még inkább *szimulálni*) azt a tartományt vagy állapotot, ahol szemiológiai és grafikai elemek, jel és zaj, fonéma és real-time megnyilatkozás nem válnak élesen ketté: számtalan példát nyújthat erre Tandori *Koppar köldüs* című verseskötete (részben hasonló a német irodalomban Oskar Pastior vagy Thomas Kling költészetében volnának találhatók), amelyben egy önálló életre kelt írógép fikciója olyan roncsolt diszkurzus megalapozására teremt alkalmat, ahol az eltorzított elemek érthető közlésbe való „visszafordítása” sok esetben több egyenrangú lehetőséget tár fel, s ezáltal megbontja az ekvivalenciák rendszerét hibás és helyes, eltorzított és teljes alakok között. Ez a „versnyelv” a fonológiai egyenértékűségeket rombolja le, hiszen egyazon betű voltaképpen mindig egyben egy másik is lehet, amivel egyrészt rögzített szövegben szimulálja a „variance” textuális sajátosságait, mintegy belső „variance”-ot hozva létre, másrészt rávilágít egy nem szemiológiai, nem digitális, mégis nyelvi médium fiktív lehetőségére. Amit Tandori írógépe szimulál, nem különbözik fundamentálisan az olyan kézirat olvasásának feltételrendszerétől, amelyben a „jel” és „zaj” közötti distinkció bonyodalmai szinte kezelhetetlennek bizonyulnak. Kézenfekvő példának kínálkozik az „...öltöznek be az erdő...” „címen” emlegetett, igencsak megviselt állapotban fennmaradt 16. századi töredék, illetve még inkább átíratának (amelyeket nem véletlenül nevez a filológiai hagyomány *olvasatnak*) sokfélesége, melyek különbségei részint éppen a szöveg margóinak eltérő „olvasataiból” származnak vagy ezekre mutatnak vissza: Horváth például a szerelmi líra magyarországi előtörténetével kapcsolatos tézis alátámasztásának keretében vizsgálta felül Mezey

<sup>73</sup> Vö. Uo., 133.

<sup>74</sup> A probléma filológiával kapcsolatos vonatkozásainak egy lehetséges (nem problémátlan) diszkurzusanalitikai megközelítését lásd Nikolaus WEGMANN, *Zurück zur Philologie? = Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, szerk. Jürgen FOHRMANN – Harro MÜLLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, különösen 350–352.

László olvasatát (amelyet Gerézdi Rabán átvett), Szentmártoni Szabó Gézáé viszont metrikai feltevéseket érvényesítve módosította Horváthét: míg előbbi a töredék műfaji (architextuális) környezeteként, vagyis egy szituatív, pragmatikai kontextusként azonosította az olvashatatlan margókat, utóbbi ezeket egy rekonstruált poétikai-metrikai konvenció révén töltötte ki.<sup>75</sup> Az eredmények – mint oly sok más esetben – rendkívül különbözők, akár az azonosítható jelek, sorok számát, a szöveg grafikus kiterjedését tekintve is, ennél azonban most lényegesebb, hogy az ilyen példák voltaképpen inkább csak tárgyiasítják azt a bizonytalanságot, amely a jelölő önazonosságának – s ez egyben mindenfajta szöveg értelmező „előállításának” egyik nélkülözhetetlen garanciája – szemiológiai (és/vagy digitális) feltételrendszerében ott rejlik. Tandori írógépe és a töredékes virágének (vagy táncdal?) a maguk módján egyaránt ennek a feltételrendszernek a korlátairól tanúskodnak.

Mindez nemcsak a rögzített vagy végleges szövegalak irodalomkritériumával áll bizonyos feszültségben, hanem érdekes megvilágításba helyezi számtalan modern poetológia egyik előfeltevését, amely a nyelv irodalmi működését a jelölő reflektált önazonosságán, feltűnő (eminens?) elő- vagy kiállásán, ismétlődések általi kiemelésén (tehát: a jel-zaj távolság egyfajta maximumaként) példázza, elég például Roman Jakobson „poétikai funkcióról” alkotott elképzelését felidézni.<sup>76</sup> Most, úgy tűnik, éppen ezt kell(ene) újragondolni, hiszen a szemiológiai és grafikai jelek distinkciójának, a szövegek *beolvasásának* problémája éppen egy ezzel ellentétes mozgásra hívja fel a figyelmet, amelyet a jelölő visszahúzódnak lehetne nevezni, s amely, úgy tűnik, kiiktathatatlan elemét alkotja az irodalmi szöveg önprezentációjának, amihez talán még az is hozzáfűzhető, hogy – minden terminológiai diszharmonia ellenére – olyasvalami, ami nem áll nagyon távol attól az önmagába való visszahúzódnástól, amely *A műalkotás eredete* szerint az egyetlen útja annak, hogy az, amit Heidegger „földnek” nevez, a műalkotás révén előálljon.<sup>77</sup> A szövegek de Man feltételezte inherens autoritása talán éppen ebben, a jelölő visszahúzódnak áll, s talán pontosan itt rejlik az oka annak, hogy oly nehezen tárgyiasítható vagy textualizálható, s hogy mindig any-

<sup>75</sup> Vö. BORSA Gedeon, *Ismeretlen virágének töredéke*, ItK 1957/3., 236–237.; *Középkori magyar írások*, szerk. MEZEY László, Magvető, Budapest, 1957, 366.; GERÉZDI Rabán, *A magyar világi líra kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1962, 299.; HORVÁTH Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Akadémiai, Budapest, 1982, 250–254.; KŐSZEGHY Péter, *Horváth Iván: Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, ItK 1987–1988/3., 324–325.

<sup>76</sup> A „poétikai funkcióról” mint jel és zaj távolságának maximálásáról lásd Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 464.

<sup>77</sup> Vö. MARTIN HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = *Uő., Rejtektutak*, Osiris, Budapest, 2006, 35.



nyira kiszolgáltatott valamiféle kommentár, olvasat, beolvasás vagy (filológiai vagy technikai) „apparátus” autorizációjának. Tanulságos, hogy a virágének legstabilabban kibetűzött s így a szöveg fennmaradását legerősebben tanúsító eleme az olvasatok szerint a refrénszerűen, ám a jelentésség határán visszatérő „Hé, (hé,) héa, hó!”<sup>78</sup> jelsor volt (vajon hogyan kell helyesen kiejteni?): mintha éppen ezen a határterületen, mint a szemiológiai és grafikus dimenzió legszorosabb érintkezési pontján, volna megalapozható a szöveg öntanúsításának egyetlen valódi, performatív gesztusa. De Man filológiájának imperatívusza, az olvashatatlan „törés” visszaírása (beolvasása?) a monumentalizált töredékekbe (s innen nézve minden elsődleges szöveg ilyen), éppen ezt, a jelölő visszahúzódását ismeri fel, amely a maga részéről minden filológiai dilemma nyelvi alapjaként azonosítható, még akkor is, ha az ilyen azonosításról mindig elmondható lesz, hogy abban a pillanatban, amikor végbemegy, egyben fel is számolja azt, amit megnevez.

<sup>78</sup> Szentmártoni Szabó Géza átírása; lásd KŐSZEGHY, *I. m.*

## Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén: a Magyar Írói Segélyegylet esete\*

### 1. Források, módszertani előfeltevések és a kérdésfelvetés kontextusa

A társadalomtörténet többféle módon próbálta megragadni a 18. század végétől végbement változásokat. Az utóbbi évtizedek egyik érdekes és hatékony modelljét mindehhez az ún. hivatásosodásvizsgálatok (más nevükön professzionalizációs kutatások) szolgáltatták, amelyek a szakmai identitás mint modern identitásforma vizsgálatát szorgalmazták. Noha nagyon eltérő megoldásokat, magyarázómodelleket ajánlottak, és eltérő jelenségekre helyezték a hangsúlyt, ám mindannyiukat az a közös előfeltevés kötötte össze, hogy a rendi társadalom helyét folyamatszerűen átvevő meritokratikus társadalom újszerű viszonyokban és intézményekben öltött testet, s ezek vizsgálata a történeti modernizációs folyamatok megértését segítheti elő. A kutatások azon részében, amelyeket a magam számára mérvadónak tekintek, a modern és a modernizáció nem értékelő természetű, hanem csak egy időszakra és egy jelenségegyüttesre utaló, leíró jellegű fogalmak. Tehát amikor ezek a kutatások arról a kiindulópontjukról beszélnek, hogy a modern értelemben vett társadalmakban az egyén státusát nem a születési előjogok határozzák meg, hanem a képzettség, mindezt nem evaluatív módon teszik. A modern és modernizációs jelenségekkel nem állítanak szembe semmiféle „premodern” jelenséget s azt sem gondolják, hogy a modern és modernizációs folyamatok jobbakk, érdekesebbek lennének vagy értékelő mércét szolgáltatnának korábbi időszakok folyamatainak megértéséhez és megítéléséhez.<sup>1</sup>

\* A tanulmány az MTA Bolyai-ösztöndíj támogatásával készült, és *A modern irodalmári hivatás létrejötte és Gyulai Pál munkássága* munkacímű monográfia egyik rövidített fejezete.

<sup>1</sup> A téma gazdag és szerteágazó szakirodalmából: Lothar BURCHARDT, *Professionalisierung oder Berufskonstruktion? Das Beispiel des Chemikers im wilhelminischen Deutschland*, *Geschichte und Gesellschaft* 1980/3., 326–348. (*Professionalisierung in historischer Perspektive*); *Professions in Theory and History. Rethinking the Study of Professions*, szerk. Michael BURRAGE – Rolf TORSTENDAHL, Sage,

A hivatásosodásra irányuló kutatások a meritokratikus társadalom kialakulását, értékeinek forgalmazását, terjedését, interiorizálását több jelenség mentén kívánják megragadni. A specializáció, a bürokratizáció és a piacosodás három olyan kulcsfontosságú tendencia, amelyet több vagy kevesebb súllyal minden hasonló kutatás felemlít. A specializáció igazából a jelenségeknek nagyon tág spektrumát foglalja magában a szóban forgó munkák szótárában. Utalhat általában a modern értelemben vett szakmák társadalmi kitermelődésére (s vele együtt a munka új képzeteire, az időérzékelés újfajta tagoltságára, s a munkaidő, a szabadidő, a munkahely képzetköreinek következményére a társadalom újszerű szerveződésében): ezekben az esetekben a figyelem középpontjába kerül egy-egy foglalkozás szakmai önszerveződésének minőségi és mennyiségi vizsgálata, a szakma önszerveződése, érdekérvényesítő intézményeinek létrehozása, reprezentációja vagy a szakmai ideológimáknak az adott szakmát hivatásként építő

London, 1990.; *German Professions 1800–1950*, szerk. Geoffrey COCKS – H. Konrad JARAUSCH, Oxford UP, Oxford – New York, 1990.; KOVÁCS M. Mária, *Liberal Professions – Illiberal Politics*, Oxford UP, Oxford – New York, 1994. [magyarul: *Liberalizmus, radikalizmus, antiszemitizmus. A magyar orvosi, ügyvédi és mérnöki kar politikája 1867 és 1945 között*, Budapest, Helikon, 2001.]; MAZSU János, *The Social History of the Hungarian Intelligentsia 1825–1914.*, ford. Mario D. FENYO, Columbia UP, New York, 1997.; *Professionen in modernen Osteuropa / Professions in Modern Eastern Europe*, szerk. Charles MCCLELLAND – Merl SIEGRIST – Stephan HANNES, Duncker & Humblot, Berlin, 1995.; Harold PERKIN, *The Rise of the Professional Society. England since 1880*, Routledge, London – New York, 1990<sup>2</sup>.; Harold PERKIN, *The Third Revolution. Professional Elites in the Modern World*, Routledge, London – New York, 1996.; Dietrich RÜSCHERMEYER, *Professionalisierung. Theoretische Probleme für die vergleichende Geschichtsforschungen*, Geschichte und Gesellschaft 1980/3., 311–325.; SZÍVÓS Erika, *Kartársak és harcostársak. Vázlat a professzionalizáció magyarországi történetéhez = A mesterség iskolája. Tanulmányok Bácskai Vera 70. születésnapjára*, szerk. BÓDY Zsombor – MÁTAY Mónika – TÓTH Árpád, Osiris, Budapest, 2000, 33–59. Az irodalmat vagy a művészeteket érintő kutatásokból: Harro SEGEBERG, *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes. „Arbeit“ in der deutschen Literatur 1770–1930. Dokumentation einer interdisziplinären Tagung*, Niemeyer, Tübingen, 1991. Korábbi kísérleteim a módszertan bevezetésére: Gyulai Pál Madách-kiadása. A diakrón filológia mint értelmező jellegű diszciplína = A kolozsvári Magyar Irodalomtudományi Tanszék első házikonferenciájának előadásai, szerk. BERSZÁN István, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2003.; „Mi van egy névben?” A szerzői név modern jelentéstartalmának kanonizációja = Új narratívák(?) Fiatal kutatók tanulmányai az irodalom- és társtudományok köréből. A Romániai Magyar Doktoranduszok és Fiatal Kutatók IV. Tudományos Konferenciáján elhangzott előadások. A nyelv-, irodalom- és történettudományi szekció előadásai, szerk. T. SZABÓ Levente – VIRGINIA Andrea, Kriterion, Kolozsvár, 2004.; A magyartanárság születése. Gyulai Pál egyetemi tanársága és a magyar irodalomtörténeti képzés hivatásosodása, ItK 2006/6., 677–701.; Milyen nyelven beszéljen az irodalom tudománya? Az irodalmi hivatásosodás nyelvi következményei a 19. század közepén = Nyelvek és nyelvvaltozatok. Köszöntő kötet Péntek János tiszteletére, II., szerk. BENŐ Attila – FAZAKAS Emese – SZILÁGYI N. Sándor, Anyanyelvápolók Erdélyi Szövetsége, Kolozsvár, 2007, 299–316. Az egyes (főként az irodalom- és történettudományi) hivatásosodásának „többidejű” folyamatáról, ideológiai használatairól, illetve a szakirodalom jellegéről, tendenciáiról lásd értelmezésemet: *Módszertani ajánlat a irodalom és antropológia kapcsolatához: az irodalmi hivatásosodás, kézirat, megjelentetés alatt.*

jellege. Más értelemben ugyanez a gyűjtőnév vonatkozhat a diszciplínáknak és a diszciplinarizálódásnak arra az újszerű rendjére, ahogyan a tudományos tudás a 18. század végétől szerveződni kezd. Az új tudományágak kialakulása, a régiek újraszerveződése, a diszciplínák önértelmezése, társadalmi státusa, rétegződése, az egyes diszciplínák specialistáinak kialakulása, illetve a specialista és a dilettáns képzetköreinek értékelő természetűvé válása egyaránt fontos és lényegbevágó kérdései ennek a kutatási iránynak. De mindennél jóval szűkebb értelemben is előfordul a specializáció fogalma: a társadalmi munkamegosztásnak egy, a hivatásosodó társadalomban egyre szűkülő, egyre speciálisabb körére utal.

A bürokratizáció fogalma ebben az összefüggésben nemcsak az állami és másfajta bürokrácia kialakulására utal, hanem a tudás kodifikálásának új formáira, az uniformizált és standard tudás kialakításának, forgalmazásának új módzataira, intézményeire is – különösképpen a szakmák szerveződése esetében. A bürokratizáció ilyen értelemben vett kutatása egyben az állam új szerepvállalására is felhívta a figyelmet, többek között az egységesedő, állami kontroll alá vont oktatás szerepére a meritokratikus társadalom berendezkedésében.

A piacosodás és a piaci gondolkodás különféle formáinak megjelenése és meghonosodása a hivatásosodás vizsgálataiban úgy tűnik fel, mint amely a közeposztályosodás vagy a polgárosodás mechanizmusait, illetve a polgári nyilvánosság megjelenését segít értelmezni. De nem egy esetben az értelmezők ugyancsak innen indulnak ki, amikor a meritokratikus társadalomban előálló újfajta egyenlőtlenségeket az iskolai végzettséghez, illetve e végzettség piaci értékéhez kapcsolják. Nem véletlen, hogy ebben az összefüggésben is feltűnik az a folyamat, amelynek során a rendi értelemben vett hagyományos vezető rétegek térvésztését követően bizonyos, szakértelemmel rendelkező csoportok maguk válnak a társadalom elitjévé vagy legalábbis annak meghatározó részévé. A modern értelemben vett értelmiség létrejötté, rekrutációs mechanizmusai kétségkívül a hivatásosodás főcsapásai közé tartoznak a kutatás nagyon eltérő módszertani irányjaiban egyaránt.

Az irodalom hivatásosodásának kérdése ritkán felvetett probléma a társadalomtörténeti kutatásokban, lévén, hogy azt általában valamiféle tökéletlen, nem teljes értékű folyamatként szemlélik. Ráadásul a hivatásosodáskutatások kedvenc csoportjaihoz, az orvosokhoz, a mérnökökhöz vagy az ügyvédekhez képest mennyiségileg is elenyésző, ráadásul nehezen is kvantifikálható a művészek és irodalmárok száma. A kérdés angol és francia nyelvű irodalmában ennek okán gyakran félhivatásosoknak (*semi-professional*) nevezik a művészeti és irodalmi hivatásosodás résztvevőit, ha egyáltalán megemlítik őket. Ennek ellenére – vagy épp ezért – különösen érdekesítő az irodalom helyzete e módszertan felől. Hiszen nemcsak az irodalom és társadalom 19. századi összefüggését teheti újra

termékeny problémává, hanem fordítva a módszertan néhány eredeti kérdésfelvetése is érdekesen újragondolható e határhelyzetben levő forráscsoport, az irodalom felől.

Az irodalmi hivatásosodás egyik fontos értelmezési lehetősége és közege a szakmai szervezetek vizsgálata révén történhet. Az utóbbi években néhány olyan forrás került elő a Magyar Országos Levéltár és más levéltárak, kéziratárak anyagából, amelyek lehetővé teszik, hogy a 19. század közepének egyik legfontosabb szociális alapon szerveződő szakmai szervezetének, a Magyar Írók Segélyegyletének a működését nemcsak filológiai, hanem a hivatásos írói identitás kialakulása szempontjából is jobban érthessük.<sup>2</sup>

## *2. Az irodalmi segélyezés logikája a kereszt(y)én(y)i kegyelet és a szakmai szolidaritás között*

A 19. század elejének-közepének segélyegyletei igen sok szálon kötődnek a keresztényi segítség elveihez, s ilyenként az egyházi irgalmasság intézményeihez.<sup>3</sup> Kötődéseik mikéntje azonban távolról sem egysíkú, s ez nemcsak a társadalom új szerveződéséről való gondolkodásmódokra vethet fényt, hanem az állami szociálpolitikához, szociális felelősségvállaláshoz vezető utat teheti láthatóvá. Az egyházi szerepvállalás fellazulása és az állami szerepvállalás jelentkezése közötti időszak nemcsak egy telikus folyamatban – mint az állami szociálpolitika létrejöttének rövid és nem ritkán zűrsnek ábrázolt előtörténete – vehető szemügyre, hanem mint a kései rendi társadalom kategóriáit (például a céhek szervezőelveit) vagy a létrejövőfélben levő modern szakmák szerveződését, önértelmezését alapjaiban meghatározó időszak és jelenség. Az irodalmi segélyezés egylet formájában való intézményesítésének kísérlete épp a szociális gondolkodásnak ebben az új, köztes időszakában történik. Sokatmondó lehet, hogy milyen hagyományokra épít, ezeknek a logikájából mit és hogyan vesz át, s miközben a segélyezést szakmai céllá teszi, ezt a célt milyen modellekből, logikákból, nyelvhasználatokból építi fel az irodalmi rendszeren belül, s a maga során hogyan épül bele mindez az irodalmi rendszer működésébe és önértelmezésébe.

<sup>2</sup> A korábbi években a nyomtatott források alapján rövid összefoglalót adott az írói segélyegylet alapításáról és szerepéről: SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005., illetve: SZILÁGYI Márton, *Petőfi Zoltán konfliktusos élete és halála*, Bárka 2002/4., 77–79.

<sup>3</sup> A reformkori segélyegyletek működéséről átfogó és módszertanilag is alapvető képet ad TÓTH Árpád, *Önszerveződő polgárok. A pesti egyesületek társadalomtörténete a reformkorban*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 53–112.

Hiszen az irodalmi rendszer felől nézve sem mindegy, hogy ki segít kit, és miért teszi, illetve a segítségnyújtó milyen magyarázatot rendel hozzá a cselekedetéhez, valamint közvetlenül vagy valamilyen közvetítő intézményen keresztül történik-e a támogatás. Mint ahogyan az sem magától értetődő, hogy a szóban forgó intézmény milyen célokat tűz ki maga elé, hogyan rekrutálja tagságát és döntéshozatali szerveit, miként hozza döntéseit: ugyanazon segítő és segített kapcsolatának teljességgel más értelmet adhat egy-egy ilyen összetevőnek a jelenléte, hiánya vagy különbsége. Mindez arra ösztökélhet, hogy körüljárjuk a Magyar Írók Segélyegylete kényszerűen hosszúra nyúlt tervezésének egyik jellegzetességét: hogy a szakmai alapon való segítségnyújtás hogyan értelmezte át, dolgozta újra a segítségnyújtás korábbi felekezeti elveit, s a korábbi eljárásoknak hogyan adott teljességgel eltérő jelentésárnyalatot az új használó közeg.

A Garay család javára történő gyűjtés sikere nyomán fogalmazódott meg markánsan az írók és családjaik segítésének intézményesítése. A korabeli mércével nagy méreteket öltő gyűjtésnek nemcsak az 1854-es felhívásai apelláltak gyakran az irgalmasság jócselekedeteire, hanem minden jel szerint az irodalmi jótékonyág gyakorlásának legsikeresebb pillanatai felekezeti alkalmakhoz kapcsolódtak. Például a Vasárnapi Újság egyik tavaszi száma úgy számolt be a beérkezett adományok sokaságáról, hogy diszkréten fel is fedte az író családjának való segítségnyújtás jellegzetes alkalomtípusait: a kereszt(y)én(y) egyházi évnek a jócselekedetek gyakorlását programszerűen előíró időszakait. A Garay (majd pedig Vörösmarty) családja javára történő adakozás tehát minősíthető ugyan rendkívüli irodalmi eseménynek, de eközben nem téveszthető szem elől, hogy az adakozás kereszt(y)én(y)i modelljeire, közvetítőire és főként alkalmaira építve szerveződik, s sikere is részben ennek tudható be (és nemcsak az irodalom iránti kétségkívül erős korabeli érdeklődésnek vagy Garay írói kitűnőségének): „Hiszen úgy sincs még vége az adakozásoknak. A hosszú bőjtön ismét bő alkalom nyílik jótékonyágot gyakorolni. A lapok nem szűnnek meg adakozásokat elfogadni, s bizton hiszem, hogy a Vasárnapi Újság is örömezt enged egy kis helyet, hozzáküldendő adakozások közlésének. Az Isten áldja meg.”<sup>4</sup>

Vagy ott van a Magyar Sajtóban az egylet eszméjének újbóli felbukkanása kapcsán felszólaló, nevét nem vállaló aggastyán, aki hosszú programjának élén az idős és beteg írók segélyezését kivált keresztényi szempontból tartotta elodázhatatlannak és megkerülhetetlennek. Programszövege olyan időszakban íródott, amikor a csaknem fél évtizedes hallgatás után terítékre került egyletalapítás újólag felvetette annak a kérdését, hogy kit is szükséges és érdemes segélyezni. Az élete delén és alkotóerejének teljén feltehetőleg egyaránt túllevő szerző iga-

<sup>4</sup> *Pesti levelek II.*, Vasárnapi Újság 1854. március 12.

zából abbéli félelmének adott hangot, hogy a majdani egyesület elsősorban a sikeres és produktív, de ideiglenesen munkaképtelen írókat fogja kedvezményezni. A segélyezettnek ezzel a csoportjával szemben a maga számára az érdemtelit múlt vagy a keresztényi kegyelet, esetleg mindkettő érvét hozhatta fel. Jelentéssel, hogy – a későbbiekben idézett, az egyesület megalakulása és a segélyezési folyamat beindulása utáni véleményekkel ellentétben – itt még kizárólag az utóbbihoz folyamodott:

Magukra az egyletnél már egyszer jelentett veterán írókra pedig annyival inkább szükségeltetnék figyelemmel lenni az Egylet, mivel azok száma csak igen kevés lehet, és ők a nemzetnek ezen szerencsésen túlélte nagylelkűségét úgysem fogják élvezhetni sok évig! Aztán: a veterán és kivált elbetegesült írók iránt a keresztényi szeretet követeli az egylettől, hogy adjon hamar, ne-hogy úgy járjon, mint járt hajdan Periklész az Anaxagorász pislogó lámpájával, melyben olajt tölteni midőn este későn adott parancsolatot, mire a segély megérkezett az életlámpa már kialudt.<sup>5</sup>

A keresztényi segítség eltérő értéke ugyanakkor az egylet bejegyzése kapcsán vált az államapparátus és az írók közti pengeváltás tárgyává. A sürgősségi eljárással lebonyolított bejegyzés ürügyén ugyanis báró Eötvös a „magyar írók segélyegyletének megalapítására és alapszabályainak kidolgozására alakult bizottmány” elnökeként a kezdeményezők nevében olyan sommás alapszabályzatot juttatott el 1861 októberében a helytartótanácsához, amely számos kiskaput hagyott a segélyezendő személyét illetően: például nem zárta ki az állam elleni bűncselekményben vétkesnek találtakat a jövőendő társulat célcsoportjának köréből. Eötvös nem kevés sikerrel érvelt „a szent cél érdekében az alapszabályok mielőbbi megerősítése” mellett, az 1854 óta többször elhalasztott jóváhagyás röpké két nap leforgása alatt végbe is ment, noha a levéltári források tanúsága szerint a hivatalnokok az alapszabály egyik kitételét nem hagyták szó nélkül, s ez kis híján a segélyegylet létrejöttébe került. A helytartótanács véleményezője ugyanis kétesnek találta az alapszabály második pontjának kereszténység- és erkölcsértelmezését. Úgy vélte, hogy az állam ellen vétők egyben a kereszténység és erkölcsiség normáit is áthágják, s mint ilyeneket nem szerencsés biztatni még egy segély erejéig sem:

Az egylet közhasznú és jótékony célja meleg pártolást igényelvén, és az ezen cél elérésére fordított eszközök az alapszabályokban tökéletesen kifejtve lévén

<sup>5</sup> *Memorandum a magyar írók segély-egylete ügyében*, Magyar Sajtó 1859. december 23., 2. (Kiemelés tőlem.)

és törvénybe nem ütköztetve, az alapszabályok azonnali helybenhagyása semmi kétséget nem szenvedne, ha azoknak 2§[-ában] csupán oly írók segélyezése nem zárható volna ki, kik irodalmi tevékenységüket sem az erkölcsiség, sem a keresztény vallás ellen nem fordították, s így mintegy közvetve ki nem mondható volna, hogy az irodalom terén kifejtett azon működés, mely az állam törvényei felforgatásában bírónak vétkesnek találtatott, az egylet eljárását korlátozni nem fogja, miután ilyen működést nem mindig lehet olyannak tartani, mely által az erkölcsiség és vallás általános fogalmaiban értetik.

Ennél fogva az egylet felszólítandó volna, hogy az érintett 2§ végéhez ezen szavakat „vagy az állam törvényei felforgatására követett iránya bírónak vétkesnek nem találtatott” vagy ezen a fennálló sajtótörvények iránti tiszteletet más alkalmas szavakban kifejezze.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban: MOL), D szekció 216 fond (Magyar Királyi Helytartótanács), III. kútfő, 44. csomó, 4. tétel / 62 669 (1861). A kérdés az alapszabályzat állami elfogadásakor előadódott. Az 1861. augusztus 30-i ülésben előterjesztett vélemény értelmében – a szabályzat ajánlott javításáig – Eötvös személye elégséges garanciát jelentett a jóváhagyáshoz („tekintve a folyamodó elnök úr minden biztosítékot nyújtó személyiségét”). S noha ugyanaz a véleményező közben kétértelműen hozzáfűzte a jelentéséhez, hogy a sommás szabályzatból fakadó esetleges törvénysértések megtorlására bőséges eszköztára van a kormányzatnak („az állam törvényei megtartása különben is biztosítva és más úton megtorolható lévén”), az állam és segélyegylet közti viszony későbbi feszültségei ugyaninnen fakadtak. Nem tudni, hogy céltudatos vagy véletlen mulasztás folytán, de a segélyegylet továbbra sem igyekezett pontosítani számos dolgot az alapszabályokban, épp ezért 1864-ben arra hívták fel a figyelmet: az alapszabályok számos hiányosságának egyike, hogy továbbra is elmulasztja kikötni a segélyezendőket feddhetetlen politikai jellemét. Ugyanott az is felmerült kifogásként, hogy az egylet nem szögezte le a segélyezés mértékét és időpontját: „A magyar írók segélyegyletének alapszabályai közelebb áttekintetvén, tapasztaltatott, hogy azok az egyleti törvény szabályainak sok tekintetben meg nem felelnek. [...] [A] 2-ik §-hoz a segélybeni részesítés feltételül kikötendő még a segélyezendőnek feddhetetlen politikai jelleme is, s egyszersmind meghatározandó ki legyen a segélyek osztogatására jogosítva, továbbá hogy az mely időszakonként, s mily összegben történhetik.” A felterjesztett anyag a királyi helytartónak épp ezért javasolta, hogy „külön §-ba iktatandó, miszerint a kormány felügyeleti jogát az egylet felett átalában, a közgyűléseken pedig különösen ország fejedelmi biztos által fogja gyakoroltatni, kinek jogában álland az egylet tevékenységére és működésére minden irányban felügyelni, s az egylet iratait s jegyzőkönyveit bármikor is megtekinteni, s annak netán alapszabályellenes vagy a közérdekkel ütköző határozatát felsőbb eldöntés beérkezéig megszüntetni.” A segélyegylet alapszabályzatáról készült jelentés lelőhelye: MOL D szekció 216 fond (Magyar Királyi Helytartótanács), 44. csomó, 4. tétel / 62 669 (1861). Az 1864. szeptemberére datált anyag lelőhelye: MOL D szekció 216 fond (Magyar Királyi Helytartótanács), 44. csomó, 4. tétel / 74 154 (1864). Kétségtől a helytartótanácsot az is aggasztotta, hogy nemcsak személyek, hanem tekintélyes intézmények és városok is kezdettől fogva támogatták vagy támogatásukról biztosították a segélyegyletet. Erre többek között lásd MOL D szekció 216 fond (Magyar Királyi Helytartótanács), 44. csomó, 4. tétel / 58 141 (1862) (Pécs város 200 forintos támogatásáról), OSzK Kt Analekta 10 139 (Baja város ígért támogatásáról), MOL D szekció 191 fond. IV. kútfő (Egyesületi ügyek), 293. doboz / 8566, 8967 (a helytartótanács elnöksége Szeged támogatását kéri számon, illetve azt hogy a város maga is próbált tagokat toborozni 1862-ben az egylet számára).



Minden bizonnyal nemcsak az állam és társadalom kettéválasztásáról, s ezzel egyidőben a keresztényi és erkölcsi elveknek az államról való leválaszthatóságáról (vagy ennek ellenkezőjéről) való gondolkodás sűrűsödött ebbe a rövid és latens vitába, hanem számos égető gyakorlati kérdés is. Az írók oldalán feltehetőleg a korábbi évtized számos esetben igazságtalannak tartott sajtópereit meg-sínylők és családjaik esetleges rejtett rehabilitációja, az állami oldalról pedig az írók által történő rejtett, új pénzügyi forrásokkal történő politikai szerepvállalástól való ódzkodás. A véleményező tehát távolról sem öncélú fogalomértelmezői problémát vetett fel akkor, amikor a jóváhagyás és bejegyzés előtt álló egyesületnek látszólag az államétól eltérő kereszténység- és erkölcsösségtelmezését rótta fel Eötvösöknek, hanem egyensúlyozni próbált egy törekény játszmában, ahol mindkét félnek volt vesztenivalója. Az október 23-i ülésben előadott vélemény módosítása is a helyzet érzékenységet tükrözte. A helytartótanács ugyanis nem látta jónak elodázni a régen beindítani kívánt egylet kérdését: eszerint „az alapszabályok, az állam törvényei megtartása különben is biztosítva és más úton megtorolható lévén, jóváhagyattnak”.<sup>7</sup> A keresztényi könyörületesség elvei és az alapszabályok első, államilag jóváhagyott változata körüli állami hezitálás igazából ezeknek az elveknek a politikai instrumentalizálása kapcsán alakult ki. Az egylet az állami éberség kijátszásában és a segélyezés majdani szabadságának biztosításában olyan elveket választott és használt fel, amelyek a segélyezés egyesületi politikájában kikerülhetetlen módon jelen voltak.

Látható, hogy a keresztényi segítség elve bizonyult a legerősebb olyan modellnek, amelyre nagyon eltérő szerepekben és környezetekben hivatkozni lehetett, nem véletlen, hogy írói berkekben a leginkább ezt használták fel az irodalmi segélynyújtásról szóló eszmecserékben. Épp ezért nem meglepő, hogy ugyanebből a modelltől építkezik és ennek nagy hatású, átütő legitimitással bíró elemeit érti újra az irodalmi segélyezésnek az a diszkurzusa is, amely már nemcsak politikai eszközként, hanem modern szakmai szolidaritásként fogalmazza át a keresztényi könyörületet.

Az érvelésnek ennek, a segélyegylet megalakulása után érthetően egyre erősebb diszkurzusa szerint a kereszt(y)én(y)i segítség csupán a szűkebb szakma, hivatáscsoport rászorultjain való segítséget jelent. Eszerint ugyan a jótékonykodás általános keresztényi vonás, de ennek elsődleges és közvetlen érvényesülési lehetősége az egyes szakmai közösségeken belül van. Például a Pesti Naplót parafrázálva a Vasárnapi Újság egyik 1859-es száma a Bécsben alakult írói segélyegylet létrehozását kommentálta, de a tudósításnak jóval kevesebb köze van a bécsiekhez, mint egy honi segélyegylet létrehozása körüli morfondírozáshoz.

<sup>7</sup> Uo.

Feltehetőleg az egyesületek egy részét körülvevő politikai célzatosság s az ebből fakadó gyanú okán a rövid cikk erőteljesen kiemelte a szakmai segélyezést a napi társadalmi gyakorlatból, s egy nagy ívű gesztussal el is távolította őket mindenféle nemzeti vagy helyi jellegzetességtől: úgy beszélt a „jótékonykodó” intézetekről, mint általános emberi vonásokat példázó intézményekről. Ugyanakkor érvei látni engedtek a segélyezés korábbi mintáit, de azt is, ahogyan a szellemi munkások megsegítéséről való beszéd újraértette ezeket a mintákat:

(Bécsben közelebb írói segély-egylet alakult), melynek célja: a szűkölködő írók és journalisták fölsegélése. Nálunk is már néhány év előtt megpendítették ez üdvös eszmét, de akkor még nem volt kivihető. A P. Napló egyik közelebbi számában újra fölmelegíti e tárgyat, mint olyat, melynek kivitelére most itt az idő! Jótékony intézetek fölállítása, írja a nevezett lap, nemcsak a keresztyén államokban, hanem a mohamedánoknál sincs tiltva: ez több mint keresztyéni, tisztán emberiségi tény. S valóban nem elmaradás volt-e, hogy míg a mesteremberek, kereskedők részére, – nem is említve a katonaságot és hivatalnokokat – léteztek különböző jótékony intézetek, az írók részére, kik a civilisationnak és egy nemzet dicsőségének, mondhatni, első sorban álló munkásai és néha életüket feláldozó bajnokai, semminemű jótékony intézet nem volt, szerencsétlenség, elaggás esetére? – Mi teljes bizalommal hisszük, hogy e rég táplált óhajlás egy kis erély és buzgalom mellett most teljesedésbe mehet, annyiaval inkább, mivel egy kis pénz-alap e célra néhány évvel ezelőtt nálunk is összegyűlt már.<sup>8</sup>

Annak a körülmények a beismerése, hogy az irodalom művelői – más közösségekhez hasonlóan – nem támogatták egymást, igazából annak az érzékeny jelzése is, hogy – a rendi előzményekből szakmává átalakuló hivatáscsoportokhoz hasonlóan – az irodalom épp itt kezd egyre inkább hivatásközösségi jellegzetességeket felvenni, szakmaként működni, s ebben a folyamatban nem kevés szerepet játszanak a korporatista modellek. A szellemi munkások vagy azok nevében megszólalók frusztrációi látványosan jelezhetik, hogy az „önműködő szakma” ideálja a korabeliek számára szorosan kapcsolódott a szociális gondoskodás kérdéséhez: a keresztényiből szakmaivá átértett biztonság ott és akkor részben szociális biztonságot is jelentett. Az időszak legnépszerűbb újságának érvelése szerint az emberiség egyetemes elvei nem akárhogyan érvényesülnek, illetve nem akárhol hiányoznak – az írástudók szakmai csoportjának kereteiben érvényesülhetnének végre, illetve ugyaninnen látszanak még hiányozni, szemben a mester-

<sup>8</sup> Vasárnapi Újság 1859. szeptember 25.

emberekével, a kereskedőkével, a katonákéval vagy a hivatalnokokéval. Az írás szerzője úgy gondolkodott egyetemességben és az egyetemes elvek alapján dik-tált keresztényi segítségben, hogy az egyetemes nem felekezetekre, nemzetekre, hanem mindenekelőtt hivatáscsoportokra tagolta. Az azonos szakmához (itt az irodalomhoz) tartozók eszerint szükségszerűbben szolidárisabbak („keresztényibbek”) szakmabelijeikkel, mint bárki mással, a keresztényi segítség szakmai szolidaritássá, az ugyanahhoz a hivatáshoz tartozók érületévé változik. Ebben az érvelésben a keresztényi kölcsönös segítség modellje már a szakmai identitáson belülről fogalmazódik meg. Ez igen hamar részévé vált a Magyar Írók Segélyegyletéről való beszédnek, s visszatérő toposza lett az egylet önjellemzésének is: a felekezeti könyörületesség ebben a beszédmódban és logikában a szakma együ-vé tartozásának jelenbeli bizonyítékává vagy jövőendő jelévé vált. Még 1867-ben is, amikor fél évtizednyi egyesületi titkári működésére tekintett vissza, Gyulai Pál úgy jellemezte az egyesületet, mint amelyben „a keresztyén emberiségnek s az irodalmi munkásság tiszteletének emelt oltárt a magyar hazafiság”, s ezzel egyben a szakma berkein belülre emelte a „keresztyéni” segélyezés elveit és lo-gikáját. Gyulai nem tett mást, mint az 1850-es évek végétől számtalan alkalom-mal társai is: a vallásos segélyezést instrumentalizálta, lefordította és ezzel egy-ben át is értelmezte a születőfélben levő modern irodalmárszakma logikájára és szótárára. Hiszen az irodalmi rendszer e sajátágos elvei szerint már nem min-den szegény minősül szegénynek (vagy legalábbis segélyezhető szegénynek), ha-nem a szakma a saját rendje szerint dönti el, hogy ki minősíthető rászorulóknak. A rendszer résztvevői már nem úgy segítik egymást, mint keresztények, hanem a kereszt(y)én(y)i segítség eszménye kizárólag a szakmai sorstársak közötti kap-csolatban merül fel. Ez a felebaráti segítséget is a szakmához való tartozás fényé-ben tünteti fel, a (felekezeti, netán általában vett keresztényi vagy emberi) kö-nyörületességet szakmai szolidaritássá fordítja le, s ezzel nem kevésbé járul hozzá az irodalmon belüli kötődéseknek szakmai kötődésekként való érzékeléséhez, illetve az irodalmi rendszer modern értelemben vett hivatássá, szakmává válásá-hoz – s nem utolsósorban a modern irodalmi értelmiség hivatásközösségének ki-termeléséhez. Annak a nagyon sajátos etikai érületnek a (keresztényi segítség hatásos emlékezetéből és modelljeiből való) megkonstruálása a segélyegylet disz-kurzusában, amely szerint a szakmabelieknek felelősséget kell érezniük egymás sorsáért, a szakmához való viszony egyik fontos elemeként tűnt fel a 19. század közepének magyar irodalmában, s markáns összetevőjévé vált az irodalom hiva-tásosodásának, a profi írói szerep és szakma létrejöttének.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Kétségtől a filantrópiának – s ezen belül annak a típusú filantrópiának, amelyre az írók se-gélyegylete támaszkodik – számos kapcsolódása van a reformkori segélyegyletek hasonló cél-kitűzéséhez és szerveződéséhez.

### 3. *Géniuszek alkonya? Az irodalmi munka, az irodalmi munkás és az irodalmi mű születésének új gazdaságtana*

A Magyar Írók Segélyegylete első megválasztott „igazgató bizottmányának” tagjai, illetve az „ellenőrködő bizottmányt” alkotó írók és irodalompártolók (tagok és póttagok egyaránt) 1862. január 9-én egy nyomtatott felhívást bocsátottak ki az alapítványlevelekhez csatolva, amelyben a korábbi évtized törekvéseihez képest is egészen részletesen ecsetelték az épp létrejött egyesület támogatásának indokait. A közönséget támogatásra felszólító Károlyi István, Arany János, Csengery Antal, Deák Ferenc, Eötvös József, Lónyay Menyhért, Tóth Lőrinc, illetve az „ellenőrködő” bizottság részéről Károlyi György, Morócz István, Weisz Bernát, Jókai Mór, Lukács Mór, Rosti Pál és Tomory Anasztáz, Pompéry János ideiglenes titkárral együtt (akit rövidesen Gyulai Pál váltott ebben a tisztségben) nem általában az irodalom támogatásáról beszéltek, hanem a támogatandóknak egy nagyon sajátos kategóriáját vezették be: az irodalmi munkását. Érvelésük alapját ugyanis az a megfontolás képezte, hogy az egyes írók nagyszabású, ámde ritka támogatása ugyan látványos eredményekkel járt, de eközben az egyes írók, az irodalom napi működését fenntartók, az „irodalmi munkát” elvégzők helyzetében vajmi kevés változás állt be: „Azon tényezők között, melyek haladásunkat eszközölték, kétségen kívül a leghatalmasabb: irodalmunk vala; s a nemzet belátva azt, évek óta annyi lelkesedést s áldozatkészséget tanúsított irodalma iránt, minőt Európa legműveltebb népeinél alig találhatunk. És mégis, ha az irodalomtól az egyes írók helyzetére fordítjuk a figyelmünket, be kell vallanunk, miként az irodalmi munka talán sehol sem jutalmaztatott kevésbé, mint éppen hazánkban.”<sup>10</sup> A felhívás látványosan kísérli meg a szellemi munka olyan önálló munkaformaként való kanonizációját, amelynek kézzelfogható, meggyőző fizikai jegyei vannak, látványos erőfeszítéssel, lemondással és kockázattal jár, de hatásában, státusában el is különíthető a „pusztán fizikai” munkától. Az írásnak és írói hivatásnak fiziológiai jegyekkel való felruházása kétségkívül fontos szerepet játszott abban, hogy (a segélyegylet kapcsán is) anyagi vonzatot lehessen tulajdonítani az írásnak (és nem utolsósorban a hivatásos olvasásnak), ezáltal meg szakmaként, foglalkozásként lehessen rá tekinteni. A felhívás megfogalmazói szerint az írásért kapott fizetség nemcsak hogy nem szűgyen (mint ahogyan ez még akár az 1840-es években is oly gyakran felmerült), hanem méltán kiérdemelt gazdasági csereérték: „Míg az irodalmi pálya más országokban a jólét s vagyonosság ösvényeinek tekintetik, s azokat, kik rajta kitűntek, befolyáshoz s méltóságokhoz vezet, addig a magyar írónak sorsa hasonló a bányászéhoz, ki midőn

<sup>10</sup> MOL P 1417 Magyar Írók Segélyegylete, 1. tétel: Alapítványlevelek (1861–1915), ff. 96–97.

homloka izzadságában a mély aknák kincseit felhozza, mindenkit gazdagít, de maga örökre szegény marad.”<sup>11</sup> A szöveg azonban diszkrétan jelzi: az íráság nemcsak foglalkozásfajta, hanem státus is, még ha igazából inkább vágyott, mint megélt státus. Nem tudni, hogy az aláírók közül a két gróf és a báró mennyire szólt bele a szöveg egyes kitételeibe, de ha igen, akkor még sokatmondóbb lehet, hogy a felhívás szövege többször utal olyan polgári életmódra, amely mintegy a szorgos, hasznos napi irodalmi munka ellenértéke lenne. S nemcsak a korábbiakban már idézett kitétele lehetne felhozni, amelynek értelmében „az irodalmi pálya más országokban a jólét s vagyonosság ösvényeinek tekintetik”, hanem a szövegnek az a panoramatikus széttekintése is ide sorolható, amely úgy fogalmazott: „Jól tudjuk, hogy az nem a nemzet hibája, ha olvasóink száma kisebb, mint Francia- vagy Angolországban, s ha a polgári méltóságok kiosztása nálunk nem azoktól függ, kik az irodalom iránt érdekekkel viseltetnek, azt nem közönyösségünk okozta; de a baj azért nem csekélyebb.”<sup>12</sup>

Az irodalmi munkáról mint hivatásos, foglalkozásszerű munkatípusról és ennek életmód- és státusbeli vonzatairól való beszéd újszerű keretbe helyezte az irodalmi rendszerről való gondolkodást. Ez nem volt teljességgel előzmény nélküli a 19. század közepén, hiszen az 1840-es évektől kezdve már voltak hasonló logikára működő írói élettörténetek,<sup>13</sup> a kérdést bőségesen tematizáló eszmecserék, de először itt, az írói segélyegylet kapcsán merült fel, hogy egy jelentős irodalmi intézmény kizárólag az irodalom ilyen jellegű meghatározására építse működését. Épp ezért alapvető intézménye az írói segélyegylet annak a történeti fordultnak, amely az irodalmat hivatásként és foglalkozásként kezdte felfogni: olyan rendszeres, paradigmátikusan szerveződő intézményes keretet, öndefiníciós mechanizmusokat és új szótárt biztosított az irodalomról való gondolkodásnak és beszédnek, amelyre addig nem volt példa. Ezért sem hagyható figyelmen kívül, hogy az egyletnek a felhívása értelmében a remekművet alkotóhoz hasonlóan az átlagos, írásaival rendszeresen jelentkező, s az irodalmi rendszer rendszeres működését fenntartó szerző – ha másként is, mint előbbi társa – hasonlóan értékes, s csöppet sem elhanyagolható része az irodalmi rendszernek. Sőt ebből a sajátos perspektívából nézve az utóbbi jelenléte tartja fent igazából az irodalom folytonosságát, s időleges vagy végleges hiánya egyben meggyőző bizonyítéka szerepének. Az irodalmi rendszer természetéről és működéséről mindez egy teljességgel más látványt tárt az 1860-as évek elejének közönsége elé,

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Uo. (Kiemelés tőlem) Az egyesületek és a polgárosodás viszonyáról, illetve az egyesületek és az urbanizáció kapcsolatáról lásd TÓTH, I. m.

<sup>13</sup> Vö. MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor*, Korona, Budapest, 1999, 48–74.

mint azok a felfogások, amelyek kizárólag az ihlet vagy a kiemelkedő tehetség jelenlétére, illetve a kiemelkedő, azonnal klasszikussá váló művekre alapozták az irodalmi rendszert. Mindezzel szemben a segélyegylet első tisztségviselőinek felhívása olyan irodalomképet szorgalmazott, amelyben a szorgos, nem ritkán megfeszített munka, a tanulás és tanultság, az idegtépő kockázat legalább ugyanakkora szerepet játszott, mint a született tehetség és/vagy a valamiféle kiválasztottság:

De ha legjelesebb íróink családjáról gondoskodtunk, ne feledjük el, hogy vannak szerényebb érdemek is, melyek kevésbé ismerve, azért nem érdemlik kevésbé figyelmünket.

Egy remekmű, – ha ott, hol az irodalom parlagon fekszik, remekmű támadhatna, minek a tapasztalás ellentmond – sem nemzeti irodalmat megalapítani, sem annak hatását biztosítani nem elégséges.

Mennyi sok, az irodalom történetében említett író használta fel tehetségeit, míg a nyelvek megalakultak, melyeken egy Racine, Göthe vagy Vörösmarty munkái lehetőkké váltak!

Mennyi ismeretlen munkás fáradozott ki, míg azon anyagot összegyűjté és kidolgozá, melyből egy nagy tudós végre rendszert épített fel s világhírt szerzett magának.<sup>14</sup>

Annak a hangoztatása, hogy a nagy irodalmak alapítása nem kizárólag remekművekkel történik, az irodalmi segélyezés korábbi logikájának átalakulását is pontosan jelezte: hiszen nemcsak a szociális háló irodalmi intézményesülése következett be a segélyegylet megalapításával, hanem a Garay- és Vörösmarty-segélyezéshez<sup>15</sup> képest is fordulatot jelentett az egylet működése. Céljai értelmében ugyanis már nem egyes kiemelkedő írók vagy azok családjainak megsegítését tartotta fontosnak, hanem az irodalmi munka folyamatosságának biztosítására, a munkamegosztás természetére, s így a teljes irodalmi rendszer működtetésére figyelt. Nagyon nehéz volna eldönteni, hogy mi mit változtatott meg ekkor: az új irodalmi intézmény megalakulása hozta új érvelési helyzetbe az írókat és pártolóikat, vagy az irodalomszemlélet változása intézményesítette az irodalmi segélyezés új formáját. Egy biztos: az irodalmat és történetét nemcsak alapító atyákban és korszakos művekben mérő pártolásra biztató dokumentum a mun-

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Az utóbbihoz lásd NAGYRÉVI György, *A Vörösmarty-árvák javára indított gyűjtés története*, It 1958, 113–122.; LÁSZLÓ József, *Íratok a Vörösmarty halálával kapcsolatos események történetéhez*, ItK 1955, 466–473.

ka sajátos szótárát beszélte.<sup>16</sup> E szótár nyelvén az irodalmi életet a szorgos és önfeláldozó, életüket csendes munkában eltöltők tartják fenn, teszik rendszerré – az irodalomnak ez alkotja a rendjét, a géniuszság és a remekmű „csak” kivétel:

S mennyi szorgalom, mi jeles tehetségek közremunkálása szükséges csak arra, hogy a tudomány vívmányai, népszerűbb formában terjesztve, a nagyközönség birtokába menjenek át, s azáltal termékennyé váljanak! S mégis ki vonhatja kétségbe, hogy a roppant sebesség, mellyel minden eszme napjainkban terjed, s a nagyszerű befolyás, melyet a tudomány az által az életre gyakorol, az időszaki sajtónak s így olyanoknak köszönhető, kik ugyan a hírlapok hasábjain névtelenül küzdve eszméik mellett, mint a közzvitéz, midőn zászlaja alatt elvérzik, még azon gondolattal sem vigasztalhatják magukat, hogy a didalnál, melyet kívívtak, nevök említetni fog.<sup>17</sup>

A felhívás szerzői némiképp bizonytalankodhattak, hogy végül is hogyan fogalmazzák meg az írói nagyság és az írói munka összefüggését úgy, hogy gondolatmenetük végére az előbbit ne szorítsák ki végképp az irodalmi rendszer logikájából – s nem utolsósorban az olvasók és pártolók kegyeiből sem. Kétségkívül az aggály természete nem kevésbé hasonlított az antikok és modernek vitáira, csak hogy itt távolról sem volt szó parázs vitáról, és a felek megosztottságának a veszélye sem merült fel, hiszen a segélyegylet első tisztségviselői kizárólag a majdani segélyezendők célcsoportját behatárolandó állították élére a kérdést. A „remekművek létrehozói” és a „szorgalmas irodalmi munkások” közti viszonyt a felhívás megszövegezői végül olyan kapcsolatban oldották fel, amely nem került ellentmondásba az általuk (az irodalmi) munkának az irodalmi rendszert megalapozó természetéről mondottakkal. Mi több, lehetővé tette azt is, hogy a kivételes remekművet létrehozó alkotó is belépjen a szorgalmas irodalmi munkások sorába, maga is egy legyen azok közül, s az utóbbiak tűnjenek úgy fel, mint akik közül alkalomadtán felbukkan egy újabb remekmű szerzője:

A nemzet csak magát tiszteli meg – írták a szövegezők, egy, a Kazinczy- és más századközépi irodalmi emlékünnepek visszatérő toposzát felelevenítve –, midőn nagy íróinak szobrokat emel; ha valaki, úgy az, ki hazáját egy

<sup>16</sup> A munka új képzeteinek térhódítását követő változásokról az időszemléletben (többek közt a munkaidő vs. szabadidő új tagolódásáról) magyar vonatkozásban, a vonatkozó nyugati társadalomtörténeti kutatásokat is röviden összefoglalva: GRANASZTÓI Péter, *Munkaidő, szabadidő, szórakozás. A társadalmi idő átalakulása a 19. században és a 20. század első felében = A megfoghatatlan idő*, szerk. FEJŐS Zoltán, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2000, 103–117.

<sup>17</sup> MOL P 1417 Magyar Írók Segélyegylete, 1. tétel: Alapítványlevelek (1861–1915), 96–97.

nagy művel ajándékozta meg, méltó kortársainak s a jövőnek a hálájára, de midőn ezt elismerjük, ne feledjük el, hogy minden nagy mű csak sokaknak közremunkálása vagy előkészítése által válik lehetségessé, s hogy valamint a mestert megilleti a babér, úgy az egyszerű munkás legalább mindennapi kenyerét kívánhatja meg, s azt várhatja nemzetétől, hogy miután ereje a munka alatt elfogyott, a nyomortól őriztessék meg.<sup>18</sup>

A kitűnő műalkotás és az azt létrehozó természetrajza ebben a látéletben nem az ihlet, a kiválasztottság, az egyéni kitűnőség függvénye, hanem mindig az előkészítettségé, az irodalmi terep kimunkáltságáé; a szorgos, minél többek által művelt és minél inkább jutalmazott, fizikailag is bármikor értelmezhető irodalmi munka az, ami a remekműveket létrehozza. Az írói segélyezés körül izmosodó diszkurzus tehát jóval több, mint emberbaráti gesztus, filantropikus mozgalom az irodalom mezején. Ugyanis az írók ideiglenes vagy végleges alkotói ellehetetlenüléséről való gondolkodás egyszerre munkálta ki és tette láthatóvá az írásnak mint önálló hivatásnak és modern foglalkozásfajtának a természetét. Ahhoz, hogy az irodalmi munkanélküliségről, munkaképtelenségről való gondolkodás létrejöhessen, elengedhetetlen volt az irodalmi munkáról való gondolkodás és beszéd kategóriáinak a kitermelése.<sup>19</sup> S miközben akarva-akaratlanul ezeket a többi, épp létrejövőfélben levő modern hivatáshoz és szakmához viszonyította, a segélyegylet körüli beszéd szükségszerűen munkálta ki az irodalmi mező, az alkotó és műalkotás új gazdaságtanát, kétségkívül nem függetlenül az irodalmi hivatásosodás számos más jelenségétől és beszédmódjától (köztük a piacsozástól és a bürokratizációtól). A modern irodalmi piac kialakulása tehát nemcsak azt a felismerést honosította meg az irodalomban, hogy az irodalmi sikerre életpályát (és életművet) lehet építeni, hanem azt is, hogy az irodalmi piacon fennálló versenyhelyzet folyamányaként mérhetetlenül el is lehet szegényedni. Épp ezért járhatott együtt az irodalmi munka és a róla való beszédformák feltalálása a szellemi munka kockázatait és hiányát megjelenítő különféle képzetekkel. Az irodalmi munka és e munka hiánya (vagy a tőle való időleges, illetve végleges megfosztottság) épp ezért szükségszerűen együtt képezte a keretét azoknak a tapasztalatoknak és reprezentációknak, amelyek környezetében a 19. század közepén az irodalmi mű új gazdaságtana kialakult és beépült a hivatásos írói identitás (ön)értelmezéseibe.

<sup>18</sup> Uo. (Kiemelés tőlem)

<sup>19</sup> Lásd *The Historical Meanings of Work*, szerk. Patrick JOYCE, Cambridge UP, Cambridge, 1987.



#### 4. „A segélyezés nagy titka”: az úriemberség és a szakmai titok hivatásképző ereje

Egy modern értelemben vett szakma létrejötte és működése távolról sem kizárólag a visszhangos tudományos teljesítményeket, kiemelkedő gondolkodókat és főként tudományos szövegek végeláthatatlan sorát jelenti, hanem például a belső, szakmára vonatkozó közlések hálóját is. A szakma „belügyei” (az informális, írásban esetenként nem is rögzülő tudás a szakma szabályaihoz és művelőihez fűződő viszonyokról) vagy – ehhez hasonlóan – a szakma titkainak ismerete egyszerre adnak ki olyan informális és etikai hálót, amely szervesen hozzátartozik a szakmai identitás mindenkori szerkezetéhez. Természetesen ez a mindenkori szerkezet történetileg és az egyes szakmákban is nagyon más tagoltságot és jellegzetességeket mutathat. A hivatások történetében ennek az egyik legfontosabb előképét és modelljét a papi (gyónási) titoktartás vagy a hippokratészi eskü azon kitétele jelenti, hogy a jövőre orvos a kezelés közben látottakat, hallottakat soha nem fogja kifecsegni. Más jellegű, de a szakma művelőiről, belső viszonyairól terjedő pletykák, informális közlések szintén nagyon fontos részét képezhetik a szakmai szolidaritásnak: ezek révén tagolódhat be valaki a szakma dinamikájába. Az informális közlések és a szakmai titkok tehát olyan informális és etikai réteget képeznek a szakmai identitásnak, amelyek révén az egyén úgy érezheti, hogy ő is hozzátartozik a szakmához, hiszen beavatták annak titkaiba, rejtett eljárásaiba. Kétségtelenül az írói segélyegylet létrejötte mindenekelőtt azt, a modern irodalmi hivatás megképződése számára fontos etikai képzetet termelte ki, hogy a szakmabelieknek szükségszerűen felelősséget kell érezniük szakmai sorstársaikért. Azonban a szakmai szolidaritás etikai érzülete a segélyegylet kezdetétől fogva a szakmai titok hivatásképző mechanizmusaival együtt érvényesült. Az írói segélyegylet ugyanis kezdettől fogva titokban tartotta azoknak a nevét, akiknek a segítségére sietett, s ezt a körülményt a (férfiúi) becsület egyik formájaként értelmezte. Persze, ez a titoktartás a szakma jellegéről, vélt vagy valós visszaéléseiről intenzív és erőteljes etikai tartalmakkal telített diszkurzust is táplált, amelyet főként a segélyezésből kimaradtak éltettek. A szakmában megengedhető és megengedhetetlen dolgokról, a szakma „belügyeinek” természetéről, a szakmabeli titkok jogosultságáról (vagy épp megalapozatlanságáról), a szakmabeliek felelősségéről való intenzív eszmecsere olyan etikai összetevőjét alakította ki a szakmai identitásnak, amely a létrejövőfélben levő modern irodalmi foglalkozástípusokat hivatásokká alakította. Ez az elmozdulás látványosan nyomon követhető a segélyegylet titkosított információival kapcsolatos morfondírozásokban, amikor a segélyegylet titkokkal kapcsolatos elveit kigondolók szimbolikus többjelentést tulajdonítanak a segélyezés ilyenén módjának.

Nem tagadhatni, hogy a segélyezettek nevének titokban tartásához nem kevés politikai indok is hozzájárulhatott a segélyegylet alapítók részéről. Hiszen az Országos Levéltár több dokumentumának tanúsága szerint a titokzatosságot maga Pálffy Mór, Magyarország királyi helytartója is politikai motiváltságra fordította le, s 1864-ben arra utasította Zrászonyi József főpolgármestert, hogy személyesen nézzen utána az utóbbi két évben támogatottak névsorának és a támogatások összegének (ezzel egyben egy nagyon értékes dokumentumot is hagyva ránk!). De ugyanezt képviselte Jókai is, amikor egy, az egylet működését érintő éles kritikát utasított vissza:

Arról is bizonytságot kell tennem, hogy az írói segélyegylet politikai véleménykülönbségre való tekintet nélkül szokta részesíteni akár folytonos gyámolításban a hozzá folyamodókat; így egy íróársunkat, ki mint szélsőbaloldali elvek hirdetője (és emellett közbecsülésben álló honfi) az abszolút kormány által elítéltetett, fogsága napjától kezdve éveken át családjával együtt fenntartani segített. Íme az is egyik indoka annak, hogy mire való a segélyezésnek a társulat körében tartott titka? Mert ha egy az abszolút kormány által elítélt szabadelvű író az ítélet után rögtön az írói segélyegylet megjutalmaz, bizony nem éli túl azt a napot.<sup>20</sup>

De túlzottan egyszerű lenne mind a segélyezés titkosságának indokait, mind pedig ennek (vállalt vagy szükségszerű) következményeit kizárólag a politikai instrumentalizálás lehetőségében látnunk. A segélyezés titkának másik fontos összetevőjét Gyulai Pál tette markánsan érzékelhetővé, amikor az egylet 1867-es, nagy léptékű, a fél évtizedes fennállásra visszatekintő beszédében így fogalmazott: „Valóban, tisztelt közgyűlés a keresztyén emberiségnek s az irodalmi munkásság tiszteletének emelt oltárt a magyar hazafiság, midőn elhunyt íróink támasz nélkül bolygó özvegyeinek és árváinak menhelyet nyitott, midőn az elaggott, a sors csapásai vagy betegség sújtotta írók szenvedéseit enyhíteni törekszik, gyöngéden, a titok leple alatt, amint a nemes szív természete.”<sup>21</sup> Eszerint a segélyezettek nevének titokban tartása úriemberi gesztus (ne feledjük mindközben, hogy a segélyezésről döntők egytől egyig férfiak!), olyan etikai művellet, amely a hasonló nemes cselekedeteknek szükségszerűen része. Ebben a logikában a segélyezésnek ez az etikai gesztus kölcsönöz többlettartalmat, s ennek a megszűnése komoly presztízsvesztést okozna a segélyegyletnek. Amikor a titok politikai eszközként már nem működött, hiszen ilyenként nem volt szük-

<sup>20</sup> Jókai Mórt idézi CASSIUS, *Írói segélyegylet és – Gyulai Pál, Magyar Újság 1868. december 27., 1999.*

<sup>21</sup> GYULAI PÁL, *Titkári jelentés az 1867-i közgyűlésen* = A Magyar Írók Segélyegyletének Évkönyvei 1862–1867, Pest, 1867, 29.

ség rá, tisztán láthatóvá vált új szerepe: az új logika szerint a szakma segít, s a segélyezettek neve szakmai titok. Ennek a felfedése sebezhetővé tenné a szakmát, s emberi mivoltukban alázná meg a szakma művelőit. A segélyezettekről való titoktartás, ami eredetileg részben politikai, részben pedig az úriemlékségből levezethető indok, a segélyegylet néhány évi működése után szakmai kérdéssé és az irodalomhoz mint hivatáshoz kötődő egyik első komoly, szakmai ideológiává vált.

A segélyezettek neveinek titkosítása azonban még egy másik, a modern értelmiség kialakulása szempontjából igen fontos önszemléleti kérdésre enged rávilágítást, de ugyanakkor jól érzékeltetheti az irodalom társadalmi beágyazottságát és a társadalmi kérdések újraírásában betöltött szerepét is: a szegénységhez való értelmiségi viszony érzékeny mércéjéről van ugyanis szó. A modern értelmiségi pályák művelőinek a szegénységhez való viszonya történetileg is látványosan kétértelmű: a szociális kérdés történeti áttekintését adó híres monográfiájában Robert Castel több ízben felidéz – jóval a 19. század előtről is – olyan megnyilatkozásokat, amelyek a szellem embereinek szegénységüket rejtegető, azt szégyenlő attitűdjére vonatkoznak.<sup>22</sup> A 19. század közepe előtti időszakot érintően ugyan nem születtek hasonló magyar irodalomtörténeti attitűdkutatások, s emiatt nehéz tájékozódni a kérdésben, ám a 19. század közepére már azért is nehezzé vált nyilvánosan bevallani a szegénységet, mivel az írósnak tulajdonított presztízs ezt nehezen tette lehetővé. Nem véletlen, hogy a segélyegyleti ügyekhez hozzájáruló egyik író már az egyet indulásakor figyelmeztette a szervezet tisztségviselőit erre a körülményre:

Elsőben is vélném, az Együlethez a segélyezési címet megszüntetni és azt tiszteletdíjazási vagy évdíjazási, vagy jutalmazási vagy ajándékozási egyet címmel fölcserélni, mely utóbbi aztán magában foglalná: az ideiglenes felsegélyezést, holtig nyugdíjazást, honorálást, és minden alakú adomány-nyújtást, akár írónak magának, akár utódinak, árváinak, özvegyének.

[...] Szüntetnék meg jövőre a sok folyamodás, melyekre a titkár nem is bír mindig válaszolni; és elégtetnék rövid önjelentés; valamint minden árnyékolata és színezete a szégyenletes koldulásnak [...] A szegénység és betegség az önjelentő írónak magának becsületére hagyatnék bevallandónak, ha rászorul-e a nemzet ajándékozására vagy csak hogy a szíves ajándékozása a nemzetnek e pénztelen időben őnála is igen elkendőző volna.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Robert CASTEL, *A szociális kérdés alakváltozásai. A bér munka krónikája*, ford. LÉDERER Pál, Max Weber Alapítvány – Wesley Zsuzsanna Alapítvány – Kávé, Budapest, 1995.

<sup>23</sup> *Memorandum a magyar írók segély-egylete ügyében*, 2.

De a Vasárnapi Újság híres és felkavaró életrajzi visszaemlékezése Bárándy János életéből ugyanezt hozta szóba drámai éllel: „Tudni kell, hogy Bárándy, bármily szívességgel látták is a komlókertben s számtalanszor perelt vele az asszony, hogy miért nem jó mindennap: legalább kétszer egy hétben elmaradt, s ha nem volt sehova hivatalos, inkább koplalt, de szabadulni nem tudott azon álszeméremtől, mely őt a mindennapi szakadatlan megjelenésben gátlá, s egyre azon aggódott, hogy bár csak neki valami keresete akadna, hogy ne lenne másnak terhére.”<sup>24</sup> Az épp születőfélben levő modern értelmiségi pályák (köztük a hivatásos íráság) ilyesfajta szerepértelmezését erősítette az, hogy az 1850–1860-as évek nem irodalmi szövegei gyakran emlegették fel a rossz szegénységet: azt a helyzetet, amikor valaki önnön hibájának (lustaságának, dologkerülő természetének) köszönhetette szegénységét. Ennek a szegénységpercepciónak a kihívására válaszolt az írói segélyegylet körüli diszkurzus, amikor kimunkált (pontosabban: újrahasznosított) egy sajátos narratívátípust. Az egyik dilemma, amelyet ennek az elbeszélésfajtának meg kell oldania, az írói szegénység szóbahozása volt: hogyan lehet olyasmiről beszélni, amiről nem szokás vagy csak szabadkozva szokás beszélni, aminek inkább az elrejtésére, mint a megmutatására vannak narratív technikák. Egy másik dilemma arra irányult, hogy hogyan lehet erőnné kovácsolni valamit, ami az irodalmi rendszerben is erőteljesen negatív holdudvarral rendelkezett: tudniillik hogyan lehet elhárítani az írókról a „rossz szegénységnek” még az árnyát is. Ezt a kettős tehertételt a segélyegylet narratívái a szenvedéstörténet refunkcionalizálásával oldották meg: a szegénységet úgy mutatták be, mint a közösség érdekében elszenvedett mártíromságot. Igazából ennek a tudósi szenvedéstörténetnek az éthosza volt jelen a Kazinczy-kultusz számos szövegében. Például a kultusz emblematisztikus szövege, a Gyulai Pál által írott és Szépirodalmi Lapok programszövegeként közölt emlékezés értelmében Kazinczy nemcsak szenvedett, hanem egyenesen vállalta a szegénységet és a nyomort a nemzetért. A stilizáló – a „rossz szegénység” kihívására válaszoló – narratíva szerint tehát az írói szenvedés új, látványos formája nem az, hogy meghal a nemzetéért, vagy épp csatában vesztí életét érte, hanem hogy csöndben, lemondóan, minden erejével a munkájára figyelve, minden szenvedéssel és megvetéssel dacolva éhezí: a krisztusi szenvedéstörténetet felidézve, szorgalommal párosuló szegénységével „váltja meg” nemzetét.

Az írói segélyegylet szegénység-narratívumai tehát úgy ágyazódtak bele a szegénységről való beszéd korabeli társadalmi képzeeteibe, hogy közben radikálisan újra is írták azokat. Sőt ezt olyannyira erőteljesen tették, hogy egészen megfordították a közösség lehetséges szerepeit a kérdésben: hiszen ha az ínséges állapot

<sup>24</sup> D-s, *Utolsó két év Bárándy János életéből*, Vasárnapi Újság 1854. március 26.

nemcsak magának a szegénynek, hanem más, külső körülménynek, – horribile dictu! – esetleg magának a közösségnek tulajdonítható, akkor a szegény nemcsak lenézés és kismimizés tárgya: megbecsülendő etikai mintaként is szolgálhat, segítése egyfajta vezeklés a közösség részéről a korábban elmaradt segítség miatt.

Az írók segélyezésének titkossága tehát eredetileg a szegénységhez való viszonyok összetett empirikus alapjain nyugodott, s a segélyegylet ebből értelmezte át olyan szakmai titokká, amely szembeállította a szakmához tartozó hivatásosokat a laikusokkal, s amely a szociális köteléket szakmai viszonyná értékelte át, de a szakmai viszonyokat ugyanakkor egyben összetett szociális kötelékként is láttatta. Meglehet, hogy a titkos segélyezés nem egyszer álságos szakmai érdekeket fedett el, de ez eltörpül emellett, hogy olyan etikai ideológiákat épített be a modern irodalmárszakma szerepeibe, amelyek kohéziós erővel bírtak, hivatásértelmezéseként működtek, s máig ható módon meghatározták az irodalmi értelmiség szerepfelfogásait.

### 5. Az irodalmi munkanélküliség feltalálása és megítélésének dilemmái

A diszkrét, titkos segélyezés elvének volt egy másik nagy argumentációs pontja: ez pedig az irodalmi munka és az ettől való megfosztottság természetét érintette. Hiszen általában sem könnyű megállapítani a rászorultság elveit, de a szellemi munkaformák némelyike esetében ez még nehezebb terhet rótt a segélyegylet feladatairól gondolkodókra. Hiszen a lapoknál dolgozók kivételével az irodalmi munkahely nehezen volt köthető egy szűkebb térhez és a számos szakmában olyannyira konstitutív szerepet játszó munkaidő lehatárolása sem bizonyulhatott egyértelmű kritériumnak. Tehát az újságírás kivételével maga az írás mint szellemi munka nélkülözte azokat az egyértelmű ismérveket, amelyek biztos orientációs pontot képezhettek volna a segélyezésben.<sup>25</sup> Emiatt is lehetett annyira nehéz a döntés, hogy a munkaerejük teljében levő, munkára képes, de időszakosan munka nélkül levők segélyezendőek-e vagy sem. Ennek a dilemmának az okán a Magyar Írók Segélyegyletének alapítói kénytelenek voltak leválasztani a munkaképтелenség más formáitól (és ilyenként feltalálni) a munkanélküliséget.<sup>26</sup>

A kancelláriához benyújtott és általa megerősített szabályzat első pontja ugyan látszólag egészen tágra nyitotta a segélyezendők számát és kategóriáit („Betegség vagy a sors csapása által inségbe jutott magyar írók, azok családja, s vagyón-

<sup>25</sup> Az újságírásról mint pontosabban körülhatárolható hivatásról a politikai lapok példáján lásd SÍPOS Balázs, *A politikai újságírás mint hivatás. Nyilvánosság, polgári sajtó és a hírlapírók a Horthy-korszak első felében*, Napvilág, Budapest, 2004.

<sup>26</sup> Christian TOPALOV, *Naissance du chomeur 1880–1910*, Albin Michel, Paris, 1990.

talán maradékai fölsegítésére”), de rövidesen olyan kérések sokaságával kellett szembenéznie az egyletnek, amelyből egyértelművé vált, hogy még elvileg sem könnyű meghúzni a határt a segélyezendőek egyes kategóriái között. A kérdést érdekesítően leplezi le az a rövid ideig tartó polémia, amelyet Vajda János folytatott 1867-ben Gyulaival egy korábbi, őt érintő segélyezési ügy kapcsán. Már az is gyanúra készíthet, hogy Vajda egy három évvel korábbi ügyben emelte fel szavát a segélyegylet részéről őt ért állítólagos méltánytalanság ellen. Minden jel szerint az ügyről nem nagyon fejthető le a Magyar Újság meg személyesen Vajda egyre izmosodó ellenszenve Gyulai és a Magyar Írói Segélyegyletben döntéshozó helyzetben levő társai iránt. Mindennek ellenére az eset szemügyre vehető úgy is, mint amely jól megvilágítja a segélyegylet kezdeti időszakában felmerülő elvi és gyakorlati kérdések egyikét: az általában munkaképes, de ideiglenesen munka nélkül maradt, peremhelyzetbe vagy átmeneti fizetéseképtelenségbe sodródó író segélyezésének mibenlétét.

Vajda arról beszél, hogy „minden jövedelemforrásából kifogyva a hazai közintézeteknél és lapoknál keresett alkalmazást, de sehol sem talált”, majd szegénységnek felidézése hirtelen vádaskodásba fordul: „[a]z Írói Segélyegyletthez is folyamodtam kölcsönért, s Heckenast Gusztáv úr jóállónak ígérkezett, hogy a kölcsönt visszafizetem, de önök elutasítottak”. Vajda valóban folyamodott kölcsönért; válaszában Gyulai is felidézi ezt a körülményt, de egyben saját igazolására a segélyegyletnek olyan jegyzőkönyvét hozza fel, amelynek értelmében: „A bizottság oly természetűnek találja e kölcsönt, mely nem igen tartozhatik a szabályok alá, kivált a pénztár jelen állásában [...] [azonban] megbízza a titkárt, hogy vegye rá Heckenast urat magát a kölcsönre, úgyis egyik lapja szerkesztőjéért tenné s teljesen biztosítva. [...] Én másnap elmentem a hitelező ügyvédéhez, ki az egylet iránti tekintetből a dolgot kívánságunk szerint eligazítani ígérte”.<sup>27</sup> Túllépve azon a körülményen, hogy Vajda túlzott, amikor évek után Gyulait és társait megvádolta, az eszmecsere igazából „a sors csapása által ínségbe jutott magyar író” kétféle értelmezéséről szólt. Vajda mint átmeneti fizetéseképtelenségbe sodródott, ám tökéletesen munkaképesnek minősülő író a segélyezésnek olyan újfajta logikája szerint próbált érvényt szerezni vélt igazának, amelyet a segélyegylet eredetileg eleve kizárt. Hiszen az egylet – szabályzatának első paragrafusa révén – eleve elzárkózott a munkától megfosztottak támogatásától, amikor munkaképes, viszonylag fiatal írókról volt szó, akik ráadásul még betegeknek sem voltak mondhatók. Hiszen ez a helyzet kísértetiesen emlékeztetett a „rossz szegénység” eseteire: ki dönthette volna el kételyek nélkül, hogy egy fiatal, mun-

<sup>27</sup> GYULAI Pál, *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1961, 532–533. (Eredetileg: Pesti Napló 1868. január 1.)

kaképes, egészséges író tényleg rászorul a segítségre, s ráadásul ugyanolyan módon segélyezendő, mint idősebb, kézzelfoghatóan munkaképtelen társai? Akkor viszont, amikor Vajda ennek ellenére folyamodott támogatásért, arra kényszerítette az egylet döntéshozóit, hogy konceptualizálják, kimunkálják azt az új kategóriát, amely már nem az öregkorral vagy a tartós betegséggel járó segélyhez („a nyugdíjhoz”) kapcsolódott: egyszóval – noha még csak negatív, nem támogatandónak ítélve – az írói segélyegylet mintegy feltalálta az irodalmi munkanélküliséget. A „nem igen tartozhatik a szabályok alá, kivált a pénztár jelen állásában” annak a kifinomult nyoma, hogy a pénztár állásától függően – kivételesen ugyan –, de máskor mégis támogattak hasonló helyzetbe került szerzőket.

Az átmeneti munkaképtelenség történetileg is részben más megítélés alá esett, mint a tartós munkaképtelenség, fakadjon az betegségből, balesetből vagy legyen az aggkor folyománya. Az, hogy a segélyegylet alapszabályaiban nem találhatók objektív kritériumok a szegénység meghatározására, nem tekinthető véletlennek, s nem egyszerűsíthető le kizárólagosan arra sem, hogy a segélyegylet vezetősége mozgásteret kívánt hagyni maga számára a jogosultak eldöntésének kérdésében. A Vajda ügye kapcsán lezajlott polémia azt jelzi, ahogyan a segélyegylet a precedens értékű döntések ódiumát is vállalva – a segélyezés nem irodalmi jellegű előzményeire támaszkodva – megpróbálta meghúzni a határokat az irodalmi segítségnyújtás különféle esetei között. Az irodalmi munkanélküliség és az irodalmi nyugdíjformák feltalálásának folyamatában nem kis jelentősége lehet tehát annak, hogy néhány évtizeddel a megalakulás után, a segélyegylet 1905-ös tájékoztatója már önálló kategóriaként különítette el a munkaképes, de valamilyen oknál fogva keresni nem tudó írókat. Pontosabban a korábbiaknál tágabbra nyitotta a segélyezés kritériumait, amikor így fogalmazott: az egylet „célja előregedett, munkára képtelen, betegség vagy a sors egyéb csapásától sújtott vagyontalan magyar írókat, elhunyt írók özvegyeit és keresetre képtelen korban vagy állapotban levő árvaít segéllyel gyámolítani.”<sup>28</sup> Az egylet tehát lassan és óvatosan nyitott az elszegényedett munkaképes írók irányába is, párhuzamosan és nem függetlenül attól, ahogyan a század végére a nyugdíjrendszer kidolgozása után az állam maga is a munkaképesek munkától való ideiglenes megfosztottságát már nem kizárólagosan bűnként, betegségként, a notórius és szankcionálandó csavargás valamely eseteként, hanem akaratlan, szándékolatlan, az illetőtől független és segitendő állapotként, hivatáscsoportokra lebontott társadalmi jelenségeként kezdte értelmezni.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *A Magyar Írók Segélyegylete. Tájékoztató az egylet mivoltáról, rendeltetéséről és működéséről, az egylet alapszabályaival*, Athenaeum, Budapest, 1905.

<sup>29</sup> Az állami szerepvállalás megjelenéséről magyar vonatkozásban lásd BÓDY Zsombor, *A „szociális kérdés” kezelésének alternatívái a 19. század végén. Az 1891-es kötelező betegbiztosítási törvény keletkezése*, Korall 2001/5–6., 72–93.

## 6. Az irodalmi szolidaritás eltérő ideáljai és az állami szociálpolitika kialakulása

### 6.1. Az irodalmi segítségnyújtás hivatásosodásának (újabb) fordulatra adott válaszok: az állami szerepvállalás – és annak elutasítása

A Magyar Írók Segélyegyletének kialakulása plasztikusan kirajzolja azt az új mozgásteret, amelybe az épp létrejövőben levő modern (irodalmi) értelmiség került.<sup>30</sup> Ennek az új társadalmi rétegnek a súlyát mutathatja, hogy a szakmai csoportokká való szerveződése közben hányféle társadalmi szerepet vállalt fel (vagy át), s ezáltal hogyan tett szert társadalmi presztízssre. A szociális problémák szakmai csoportokon belül való megoldásának igénye, amelyet a szervezet a 19. század közepének irodalmi életében megtestesített, a szakmai identitás és a hivatásként felfogott irodalmi tevékenység erősödésének az egyértelmű jele. Épp a segélyegylet esete, a megszervezésébe, létrehozásába befektetett kitartó munka, a körülötte folyó, késhegyre menő viták mutatják a szakmai önszerveződés státusát az irodalmon belül és kívül egyaránt. Az, hogy egy sor jeles egyéniség szerepet vállalt az egyesületben, s a titkárként tevékenykedő Gyulai Pál egyrészt pesti jövedelme kiegészítését látta benne, másrészt komoly éthoszt kapcsolt hozzá hosszú időn keresztül, jelezheti, hogy megalapítói a segélyegyletet eredetileg a szakmaként művelt irodalom gondjaira adott hatékony válaszként fogták fel. Az egyházi és a kebelbaráti segélynyújtás lehetőségeinek beszűkülése, a népszerűség (az irodalom esetében maguk az írók) nagyobb mobilitása és a nagyvárosi szegénység megjelenése folytán olyan rés jött létre, amely kitűnő terepet nyújtott a szakmai csoportoknak az önmegmutatásra, s ez egyben maguknak a modern szakmáknak a belső szerveződését és tagolódását is meghatározta. Ez a helyzet az irodalmon belül (de nyilván nemcsak itt) azért kedvezett a modern hivatástudat kialakulásának, mivel a szakmabeliekkel vállalt sorsközösség ideálján keresztül egy sikeres, hatékony, önszerveződő társadalmi önképpel kecsegtetett. Ez az önkép jól illeszkedett az 1850-es évek vezető és a segélyegylet megszervezésében is oroszlánrészt vállaló magyar kulturális csoportosulásának, az „irodalmi Deák-pártnak” a felfogásához. A csoport tagjai ugyanis számtalan esetben válsztották szét a társadalmat és az államot, azt sugallva, hogy az utóbbi hiánya nélkül is létezhet életerős nemzet, míg az előbbi nélkül vajmi kevés esély van erre.<sup>31</sup> Ennek a modellnek a logikája, amely az 1850-es években az abszolutista államhoz való lehetséges társadalmi viszonyulásnak egyfajta tájékozási pontjaként működött, a társadalmi önszerveződésnek, s ezen belül a szakmai szerveződés-

<sup>30</sup> Ennek kvantitatív vizsgálatát elvégezte MAZSU, I. m.

<sup>31</sup> Lásd SZAJBÉLY, I. m., 199–216.



nek igen nagy értéket tulajdonított. Tehát nemcsak a segélyegyletben az ellenállás bujtatott formáját sejtő állam alapozta meg a kölcsönösen gyanakvó viszonyt, hanem maga az egylet is (akárcsak a társadalmi és ezen belül a szakmai önszerveződés számos intézménye) már eleve a társadalom és állam kettéválasztásán alapult. Ez a distinkció akkor állította komoly dilemma elé a segélyegyletet és egyben a szakmai önszerveződésnek ezt a modelljét, amikor a már teljesen másként kinéző államformában az állam egyre gyakrabban fogalmazta meg igényét a segélyezés egységes, állami szintű megoldására.<sup>32</sup> E az új helyzet (amely nem korlátozható kizárólag a nyugdíjtörvény elfogadásának kérdésére és időszakára) a hivatásosodó irodalmat azért is érzékenyen érintette, mivel a szakmai függetlenségnek, és a hatékony önszerveződésnek épp a szakmai segélyezés kapcsán megfogalmazott korábbi önértelmezését látszott megkérdőjelezni. A fennmaradt szórványos források rálátást engednek arra, hogy az 1870-es években is titkári tisztséget betöltő Gyulaiban és társaiban az írói segélyezés kérdésében állami feladatot látókkal szemben komoly elvi ellenérzések fogalmazódtak meg. Ezek elsősorban már nem a szociális kérdéstről szóltak, hanem az írói hivatás korabeli, a segélyegylet létrejöttébe beleágyazott önértelmezésére engednek rálátni. Gyulai és társai az új helyzetben arra kérdeztek rá: nem jelent-e az állam jelenléte valamilyen mérvű kiszolgáltatottságot is egyben, nem hordozza-e magával a szakmai önbecsülés csökkenését, nem a szakma működésképtelenségének a jele-e valójában? Az állami szociálpolitika megjelenésének, a segélyezés önálló szakmává válásának első jelei ezért minősülhettek az írói segélyegyleten belül az irodalmárszakma „belügyeibe” való beavatkozásnak, s ezért válhattak ki több esetben is felháborodást.

Ezek egyike, a Szontagh Pál kijelentései által kavart vita, különösen is fontos. Szontagh 1871 decemberében, képviselői minőségének súlyánál fogva is fajsúlyos cikkben tette szóvá, hogy – meglátása szerint – mennyire vissza helyzetet eredményez az egyesületeknek az állam segítségét kérő gesztusa. Hozzászólásában élénken ecsetelte a helyzetet, s az írói segélyegyletet is azok közé a szervezetek közé sorolta, amelyek – a tornaegyletektől a segélyegyletekig – szívesen bíznák az állam gondjaira magukat. Gyulai 1871. december 21-én, a Pesti Naplóba írt válaszában vádként, kisebbfajta szégyenként fogta fel a helyzetet, s hevesen bizonygatta, hogy az általa is vezetett, de a nyilvánosság előtt csaknem tíz évig szinte kizárólag általa képviselt egylet soha, semminemű segítség céljá-

<sup>32</sup> Az 1891-es kötelező betegségbiztosítási törvényről és az 1907-es balesetbiztosítási törvényről: BÖNY Zsombor, *A „társadalom kora”. Munkásbiztosítás és munkaiügy Magyarországon a 19. és a 20. század fordulóján*, Aetas 2004/1., 5–30.; SZIKRA Dorottya, *Az 1891. évi betegbiztosítási törvény végrehajtása*, Aetas 2004/1., 31–48. A kérdésre lásd még: SZIKRA Dorottya, *Modernizáció és társadalombiztosítás a 20. század elején = Körkép reform után*, szerk. AUGUSZTINOVICS Mária, Közgazdasági Szemle Alapítvány, Budapest, 2000, 11–27.

ból nem fordult az államhoz.<sup>33</sup> Gyulai heves tiltakozása szimptomatikus értékű volt: hozzászólása ugyanis az egyletnek mint polgári társulásnak olyan ideálját mutatta, amely a társadalom önszerveződő erejéből kinövőként értelmezte magát. Ebben az önszemléleti felfogásban annál erősebb, önszerveződőbb, egészségesebb egy társadalom vagy annak valamely rétege, közege (például az irodalom), minél jobban, hatékonyabban tudja megszervezni önnön működését. Mindenféle külső beavatkozás (főként az államé) gyanúra adhat okot, hiszen vagy a társadalom, illetve ebben az esetben az irodalom életképtelenségét bizonyítja, vagy pedig kártékony hatalmi hierarchiákba sodorhatja az irodalmat. Gyulai tiltakozásában nem nehéz felismerni annak az időszaknak a történeti genealógiáját sem, amelyben az írói segélyegylet ötlete fogant, illetve amelyben – csaknem egy évtizeddel később – e közösség megszervezte magát: az 1850 utáni és kiegyezés előtti időszak irodalmi közgondolkodása sikeresen apellált a társadalom és állam kettéválasztására. Nem is lehet meglepődni ezen, hiszen a szétválasztás szorgalmazói funkcionális különbségtételt nyújtottak maguk és olvasóik, hallgatóik számára: abban a helyzetben is életképesnek mutatták a társadalmat és értelmesnek a társadalom önszerveződési mechanizmusait, ha közösségük államként nem működhetett vagy az állam irányításába kevés eséllyel szólhatott bele. Ez a nagyon is fontos különbségtétel játszott közre a nyilvános szféra számos egyesületének létrejötténél, s hogy mennyire életbevágó társadalomfilozófiaként állt az „irodalmi Deák-párt” által kezdeményezett irodalmi intézmények kezdeténél, az épp e kései vitából pillantható meg egészen tisztán. Ugyanis – más egyletekkel látszólag ellentétben – az írói segélyegylet (legalábbis Gyulai láttelepe értelmében) nem kívánt az állam gondoskodó szerepének egyfajta közvetítője, az állami szociálpolitika integráns láncszeme lenni. Nem a segítségnyújtó intézmény segélyben való részesítése ellen való büszke írói öntudat hadakozott Gyulai írásában az állami segítségnyújtás ellen, hanem egy társadalmi eszmény: az önszerveződő társadalom és ezzel együtt a magát megszervezni kívánó és tudó irodalom „kis társadalmának” ideálja, amely ugyanakkor céljainak sajátos, a társadalom más, magukat hasonló módon megszervező szeleteivel (tehát más szakmákkal) szemben is deklarálta függetlenségét. Ebben a sajátos társadalomszemléletben és az e társadalomszemléletbe ágyazott irodalmi kommunikációs modellben az állami bürokrácia intézményeire való (teljes) hagyatkozás szégyenteljes tettnek minősült. Gyulai tiltakozásában jól szemrevételezhető, hogy az 1870-es évek fordulóján hogyan ütközik a professzionális segítségnyújtás két modern logikája: a szakmai önszerveződés (amely a társadalom és az állam szétválasztásában a társadalom, s ezen belül a modern szakma önszerveződési képességeinek és egyben

<sup>33</sup> Pesti Napló 1871. december 22.

függetlenségének a garanciáit látja), illetve az állami segítségnyújtásnak a szakmai szolidaritásokat integráló szociálpolitikája. Jól kivehető, hogy az utóbbi feltűnése a segítségnyújtás korábbi, századközépi, „szakmiasodott” (a hivatásosodás által érintett) társadalmi logikáit nem hagyta érintetlenül. Racionáléi a modern irodalmi szakma olyan új dilemmáit hozták felszínre, mint az értelmiségi függetlenséggel szembeállított segítségnyújtó állam iránti potenciális „lekötelezettség”, a szakmai kiscsoportos érdekek (köztük az irodalmi értelmiség) háttérbe szorulása más, az állam által előnyben részesített érdekek okán. De ugyanígy kételytelivé vált az egyesületek fénykorában olyannyira kikristályosodott önszerveződő társadalom eszménye és a politikai érdekeknek ebben felvállalt szerepe is. Gyulai Pál már a független értelmiségi társadalmi szerepvállalásaként fogalmazta újra az 1850–1860-as éveknek egykori kényszerű különbségtételét az állam és társadalom között: az írói segélyegylet ügyében való 1871-es állásfoglalása a politika, illetve az állami bürokrácia aktivizálódására, önállósulására, hivatásosodására és a politikai érdekeknek az állami érdekekkel való összefonódásának új helyzetére adott közvetett válaszként is olvasható.

Szontagh és Gyulai vitájában Gyulai nemcsak az írói segélyegylet nevében, hanem a szakma („irodalmi hivatása”) nevében lépett föl: egyenest szakmája „becsületének” védelmében beszélt, s nem túlzás beszédében a szakmai érdekvédelem egyik első explicit szövegét látni. Nem véletlen, hogy Gyulaira olyan könnyen illett ez a szerepvállalás: a segélyegylet nem sokkal korábban került ilyen, az írók, illetve a szakma érdekvédelmét felvállaló szerepbe, s ott is Gyulai jeleskedett ebben. Arról a korábban, egy másik összefüggésben már említett epizódról van szó, amikor Gyulai a segélyegylet titkáráként Vajda „munkaadóját”, Heckenast Gusztávot kereste fel, s a szervezet nevében tárgyalt egy, a szerzőnek nyújtandó kölcsönről. A kudarcba fulladt tárgyalás után ugyancsak az egylet nevében hivatalos egyezkedésre hívta Vajda hitelezőjének ügyvédét, aki – nem Vajda, Heckenast, Gyulai vagy az egylet valamely tisztségviselője iránti egyéni, hanem – „az egylet iránti tekintetből” egyezett bele az adósság részletekben való törlesztésébe. Jelentésszerű, hogy nem Vajda és rejtélyes hitelezője folytatták le a tárgyalásokat: Gyulai a hitelezőt képviselő ügyvéddel egyfajta szakmai megfelelőjeként, partnereként látszott tárgyalni. Úgy, ahogyan az ügyvéd valakinek az érdekeit képviselte, Gyulai is egy szakmai érdekképviselő nevében lépett fel: ugyan kivételes esetként, de a Vajda-afférban a neves irodalmár kénytelen-kelletlen olyan új kulturális mintázatot vezetett be az irodalmi rendszerbe, ami az épp akkortájt erősödőben levő nyugati munkásmozgalmakban már nem volt ritka: a szakmai érdekképviselő (szakszervezetek által képviselt) elvét.

A segélyegylet a szakmai érdekképviselő elvének számos árnyalatát kimunkálta az írókkal való kapcsolattartás első és legintenzívebb időszaka alatt, amely

kétségtelenül egyben az egyesület legnagyobb presztízsű éveit is jelentette: az 1860-as években Gyulai és kollégái ugyanis nemcsak a jogi közvetítő szerepében léptek fel – amint azt a Vajda János ügye is bizonyítja –, hanem olyan közvetítő szerepet vállaltak, amely a segítséget személytelenné stilizálta, egyre intézményesebb természetűvé tette. Például azokban a helyzetekben, amelyek korábban egy nagylelkű támogató, mecénás közvetlen kapcsolatát hozták volna magukkal, nagyon gyakran fordult elő, hogy a támogató az egyesület szakmai közvetítésével, közvetett módon támogatott. A mecénási helyzeteknek ez a fajta személytelenedése (és ezáltal átalakulása) az irodalmi hivatásosodásnak olyan strukturális átalakulása irányába mutat, amelyek közül ebben az összefüggésben talán a piaci kapcsolatok személytelenedése lehet fontos. Az olyan eljárások, mint amelyekre a Fővárosi Lapok hívta fel a figyelmet 1864-ben, a segélyegylet 1860-as évekbeni történetében nem voltak ritkák: „Egy beteg író részére gr. Károlyi György mint a parádi fürdő birtokosa a fürdői évszak alatt teljes ellátást ajánlott. Aki e javadalmat használni akarja, az írói segélyegyletnek kell fordulnia.”<sup>34</sup>

A Magyar Írók Segélyegyletének vitái az állami szerepvállalásról az írók segélyezésében hatékonyan munkálták ki az egylet szakmai közvetítő, érdekérvényesítő, érdekképviselői intézményi szerepét, s olyan új összetevőit hozták létre a hivatásosodó irodalomnak, amelyek révén szembenézett a szakma határaival a szakmai és nem szakmai intézményes viszonyával, s ezáltal is kimunkálta a „szakmai érdek” képzetét az irodalmi rendszerben, illetve hatékonyan kidolgozta az irodalom és az irodalmár szakma autonómiájának ideológiáit.

## 6.2. Az irodalmi segítségnyújtás professzionalizálódásának (újabb) fordulatára adott válaszok: az állami szerepvállalás – és annak igenlése

Gyulai Pállal ellentétben Vahot Imrét csöppet sem zavarta volna, ha írói minőségében kap állami segítséget. De – az 1840-es és 1850-es évek jeles szerzőjének, szerkesztőjének és irodalmi vállalkozójának nagyobb bánatára – csak ideig-óráig részesült állami kegydíjban. Visszaemlékezéseinek tanúsága szerint ugyanis az 1860-as években tönkrement és betegeskedő szerző 1867 után az elsők között használta ki az állami segítségnyújtás kínálgató lehetőségeit, és írói érdemeiért részesült néhány évig állami támogatásban, miután eredmény nélkül folyamodott az írói segélyegyletnek. Gyulaival szemben Vahot számára látszólag egyenértékűnek minősült a szakmai alapon való állami és az ugyancsak szakmai kritériumok szerint történő társulati, kollegiális segélyezés. Sőt amikor visszanyúlt az írók és főként a maga (illetve egykoron a családjá) számára nyújtandó segít-

<sup>34</sup> Fővárosi Lapok 1864. január 5., 11.

ség indoklásához, még az 1840-es évekbeli, a személyes, a mecenatúra és vállalkozói érdeksegítség között ingadozó, Petőfinek nyújtott támogatását is ugyanoda sorolta:

Én több ízben folyamodtam rendes nyugdíj végett, hogy emlékirataimat az anyagi gondok, mindennapi bajok nyomasztó súlya nélkül dolgozhassam ki, de soha sem hallgatták meg kérelmemet; holott ha azt, amit Szlávy miniszterelnök elvett tőlem, az írói segélyegylet rögtön kipótolja, – ami iránt siker nélkül folyamodtam – nem oltottam volna ki életem világát szándékosan – s nyugodtan folytatom megkezdett munkámat. A szegénységgel küzdő, akár kezdő, akár pályavégzett író nem halála után, hanem életében kell gyámolítani. – Ugyan mi lett volna Petőfiből, ha, mikor legelőször Pestre jött, azonnal föl nem segítém őt?<sup>35</sup>

Ha hinni lehet emlékiratainak – több kollegájával, például Vajda Jánossal ellentétben – Vahot nem a segélyegyletet, de mégcsak kulcsfontosságú szereplőjét, Gyulait sem tette felelőssé a szakma részéről elmaradt segítségért, hiszen visszapillantásának záró részében az írói segélyegylet titkárát a korszak egyik kitűnő írójaként emlegeti,<sup>36</sup> tehát a szakmai segélyezés elveit érintő kritikáját távolról sem személyes ellenszenv vezérelte. Vahot esete az írói segélyegyletnek egy, már a korábbiakban részletesen szétszálazott dilemmáját is láttatni engedte: az intézmény óvakodott attól, hogy az író életében segítse, hiszen a segítség objektív kritériumai hiányoztak vagy akarva-akaratlanul is bizonytalanok voltak.

A Vahot-ügy egy korai, még kevésbé kiforrott változata volt annak az irodalmon belülről is egyre többször megfogalmazódó igénynek, hogy az állam önnön szociális feladataként nézzen szembe a munka és a munkaviszony kérdéseivel. Hogy ez az állami szerepvállalás mennyire nem volt rendszeres és stabil, s hogy mennyi csalódáshoz vezetett az írók körében is, azt Vahot segélyezésének az esetlegessége is kirajzolhatja: az állami szociálpolitika érvényesülésére az irodalmon belül az 1873-as hírhedt gazdasági krach utáni összeroppanást követően még igen sokat kell várni – nem véletlenül követi a Magyar Írók Segélyegyletének megalakulását az újságírókat hasonló logika mentén tömörítő szervezet létrejötte, s ebből a perspektívából tekintve ugyancsak teljesen érthető az 1870-es években többször is elhangzó felhívás egy írói betegpénztár létrehozására.

<sup>35</sup> VAHOT Imre *Emlékiratai*, Budapest, 1881, 453–454.

<sup>36</sup> *Uo.*, 461.

7. *Milyen nemzet is az, aki ínségben levő írókat támogat? Az irodalmi szakma mint gazdasági érdekközösség – a nemzet mint gazdasági közösség*

Az írók segélyegyletének megszervezéséről, majd működéséről szóló vitákban és a levéltári forrásokban nem kevés szó esik a támogatók köréről: a sorsjegyet vásárlók, a filléreiket felajánlók ugyanúgy előkerülnek, mint a nagylelkű intézmények vagy akár városok. Kétségtől egyáltalán nem érdektelen, hogy kik támogatták azt az intézményt, amelynek a maga során ugyancsak a támogatás volt a hivatása, de most csak a támogatás egy személytelenebb szereplőjét – a nemzetet – érintő beszédmodnál állnék meg.

Ebben a diszkurzív mezőben a segítő nemzet olyanként jelent meg, amely nemcsak kulturális közösség, eredetközösség vagy államközösség,<sup>37</sup> hanem amely gazdasági közösség is.<sup>38</sup> Ennek a nemzetszemléletnek nincsenek olyan erős nyomvonalai, mint a korábbiakban említetteknek, ám számos irodalmi jelenséget is alapjaiban véve határoz meg: az írói és művészi segélyegylet mellett kétségtől az írói segélyegylet is ilyen jelenség. Amennyire meg tudom ítélni, az irodalmi keretek között paradox módon ez a nemzetszemlélet a gazdasági kudarcból nőtt ki: abból a tapasztalatból, hogy a hivatásként művelt irodalomból nemcsak meggazdagodni lehet, hanem mélységesen elszegényedni is. Ez a tapasztalat is segített kitermelni ki egy sajátos protekcionista elvrendszer az irodalomról való beszédben: eszerint az irodalom folytonos gazdasági védelemre szorul, s a nemzetnek mintegy feladata ezt biztosítani.

A gazdasági nemzetépítésnek ez a sajátos szótára számos korábbi logika re-funkcionalizálódását, teljesen új szerepbe való kerülését is eredményezi. Az egyik leglátványosabb váltás annak az elvnek a történetében következik be, amelyet az utóbbi években Dávidházi Péter tárt fel különösen meggyőzően: a vindikatív gondolkodásában.<sup>39</sup> Az új logika szerint az, hogy a nemzet ennyire látványosan óvja gazdaságilag irodalmát, Európa előtt ugyanennek a nemzetnek és irodalmának egyszerre biztosítja létjogosultságát, sőt olyan primátust látszik szerezni, amelyre régóta nem volt példa:

<sup>37</sup> Ezek kitűnő áttekintése, eltérő módszertani keretekben: DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2004.; S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005.; SZAJBÉLY, I. m.

<sup>38</sup> A gellnerianus szempontot, amelynek értelmében a modern nemzet létrejötte összefügg a gazdasági modernizációval és a gazdasági-foglalkoztatási szerkezet strukturális átalakulásával, kimondatlanul érvényesíti: SZAJBÉLY, I. m., illetve MARGÓCSY, I. m. Lásd még: GELLNER, Ernest, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell U.P. 1983.

<sup>39</sup> DÁVIDHÁZI Péter, *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Argumentum, Budapest, 1998, 85–206.

És így talán már elközelgett ama várva várt és reménylett időnek teljessége, hogy a magyar nemzet irodalmi szolgálatában álló és állott fiait ajándékozással által nemcsak szükségben és betegségben fölségélhesse, hanem méltóan jutalmazhassa, és ők is, mint az elaggott színészek, már jelenen, előlegezendő nyugdíjjal elláttassanak – oly pazar bőkezűség után, minőt Európában egy nemzet sem tanúsított írói iránt és aminővel már most Európának színe előtt a magyar is bátran fölléphet: noha még nem kitűnő, de mindenesetre más nemzetek sorába szépen beillő példájával.<sup>40</sup>

Érdemes észlelni azt a fontos szerkezeti váltást, amely a Garay- és Vörösmarty-gyűjtéstől a segélyegylet gyűjtési és forráseloszlási mechanizmusáig bekövetkezik, hiszen ez nem kevésbé befolyásolja a nemzetről való beszéd e sajátos vonulatának a tagoltságát ebben a rendszerben. A Garay- és a Vörösmarty-árvák javára történő gyűjtések még a nemzetet mint adományozót úgy jelenítik meg, úgy, mint „aki” tudja, hogy milyen célra ad, s a lehető legkonkrétabb módon befolyásolja is a forrás elosztását. A nemzet nemcsak segít, de dönt is a források elosztásáról. A segélyegylet ügyében a szakma már döntő közvetítőnek láttatja magát: a nemzet ugyan segít, de döntő módon nem szólhat bele, hogy kit segítsenek: a szakma belső önrendelkezése felülírja az adományozó partikuláris érdekeit. Ebben a szemléletben a segélyegylet a szakma képviselőjében úgy szemléli magát, mint aki a szakmán kívülieken jobban ismeri önnön értékeit, érdekeit, szükségleteit, s épp ezért hivatott arra, hogy „belügyként” kezelje önnön tagjainak ügyeit. A nemzet mint gazdasági közösség és a szakmai érdekközösség érzékeny és törékeny viszonya ez, ahol az egymásra utaltságnak a törékeny rendje számos esetben feslik föl. A szakmává válásnak kétségkívül ez is az egyik forrása: amikor a nemzetre már nemcsak mint (gazdasági) támogatóra tekintenek, hanem ennek az oly fontos támogatónak már a korlátairól is beszélni kezdenek – arról, hogy a szakmának is vannak sajátos érdekei, s ezek nem mindig egyeznek meg a (támaszt nyújtó) nemzetével.

Az 1840-es évektől kezdve a Védegylet és számos hasonló kezdeményezés (például a művészi és szerzői jog)<sup>41</sup> esetében markánsan gazdaságira hangolt protekcionista eszmény finomítása, a vindikatív gondolkodás nagy hagyományú kérdéseire való átirása történik meg a segélyegyletnek abban a diszkurzív rendjében, amely az íróit gazdaságilag óvó nemzetről, a gazdasági érdekközösségről, s a nemzet és írók gazdasági érdekek által (is) vezérelt viszonyáról szól. Mindez

<sup>40</sup> *Memorandum a magyar írók segély-e-gylete ügyében*, 2.

<sup>41</sup> Ezt korábban már értelmeztem: T. SZABÓ, „*Mi van egy névben?*”. A kérdés ritka szakirodalmából lásd még: VÖLGYESI Orsolya, *Egy siker kudarca Kuthy Lajos pályafutása*, Argumentum, Bp., 2007, 24–39.

láthatóvá teheti a nemzeti irodalomnak olyan nagyon fontos fogalomtörténet is, amely más típusú beszédmodokban általában elfedve marad: az irodalmi nemzetépítésnek a gazdasági logikáit, s a gazdasági érdekközösséggként szemlélt nemzetet. A segélyegylet története annak is látványos példája, hogy ez a nemzet-fogalom a nemzeti irodalom 19. századi kánonjának és rendjének kimunkálásában mennyire fontos szerepet töltött be.

Számos hozadéka van annak, hogyha az irodalom hivatásosodását nem fogjuk fel kizárólag a társadalomtörténetre tartozó, az irodalomtörténet szempontjából peremkérdésnek. Ugyanígy vezethet távolabbra, ha a Magyar Írók Segélyegyletének történetét nem kizárólag hatalmi kérdésként vagy az állami szociális politika előtörténetének valaminő érdekfeszítő adalékként fogjuk fel. Hiszen ha nem redukáljuk jelentéktelen adalékká, akkor érthetővé teheti az irodalom hivatásosodásának, modern szakmává való átalakulásának (s egyben társadalomtörténeti értelemben vett modernizációjának) néhány jellegzetességét (például azt, hogy az esetekkel való törődés hogyan válik látszólag furcsa módon a szakma autonomizálódásának egyik kulcsjelenségévé), a szakma modern értelemben vett szakmaként, hivatásként való létrehozásának számos mechanizmusát, s több tekintetben – másként nehezen feltárható módon – rálátást biztosít a szakmához való viszonyaink archeológiájára, berögződéseink, gondolkodásunk történeti rendjére.



VARGA BETTI

## Sherlock Holmes Heidelbergben

*András Sándor Gyilkosság Alaszkában című regénye\**  
*és az anti-detektívtörténet*

Nehéz, állandóan vitatott kérdés, hogy hol húzódik a határ magas és populáris irodalom között. Ez különösen igaz, ha a határt az egyes műfajokon belül próbáljuk megvonni. Például már a klasszikus detektívtörténeteket sem lehet könnyen besorolni egyik vagy másik kategóriába: míg a krimi műfajának megalkotója, Poe a magas irodalom képviselője, olyannyira, hogy *Az ellopott levél* című története kapcsán igen komoly irodalomelméleti-filozófiai vita is kibontakozott, addig Agatha Christie-t vagy Sir Arthur Conan Doyle-t, még ha érdemeiket elismerik is, egyértelműen „csak” az igényes populáris irodalom alakjainak tartják. A klasszikus detektívtörténet a sikereit többek között a könnyed szórakoztatásnak, az izgalmas cselekményszövéshöz, és a detektív rendkívül árnyalt és kidolgozott karakterének köszönheti – utóbbinak néha még a legapróbb hóbortjait is megismerjük (lásd Poirot hajsütővassal gondozott bajsza...). Ám ahogyan a már említett Lacan–Derrida vita is jól mutatja, a detektívtörténet izgalmas terepe lehet a különböző filozófiai és elméleti érdekltségű interpretációknak is.

A témának a magyar nyelvű szakirodalomban máig legkidolgozottabb általános összefoglalója Bényei Tamás monográfiája. Bényei ebben a könyvében a műfaji sajátosságokra koncentrálna röviden felvázolja, hogyan jutunk el a modern irodalom klasszikus detektívtörténeteitől a posztmodern anti-detektívtörténetig:<sup>1</sup> míg a klasszikus krimi középpontjában a rend, illetve annak átmeneti felborulása áll (legtöbbször természetesen egy gyilkosság miatt, melyet végül mindig megold a zseniális detektív), addig a műfaj posztmodern újraértelmezésében a „rend” létezése vagy már eleve kérdéses, vagy az olvasás során kérdőjele-

\* ANDRÁS SÁNDOR, *Gyilkosság Alaszkában. Sherlock Holmes a tlingitek földjén*, Kalligram, Pozsony, 2006. (A zárójelben megadott oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

<sup>1</sup> BÉNYEI TAMÁS, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Akadémiai, Budapest, 2000, 11–25.

zódik meg. Az anti-detektívtörténet kialakulásával, mely viszonylag rövid idő alatt a posztmodern regény egyik legjellemzőbb (siker)műfaja lett, a hangsúly olyan módon és értelemben helyeződik át a rejtélyre, hogy az olvasás maga is nyomozássá, értelmezéssé válik. A rejtély megfejtése pedig többnyire nem lehetséges, de ha igen, akkor is zavaróan sok lesz az elképzelhető (és egyébként is bizonytalan) megoldások száma.<sup>2</sup> A jelenség magyarázatát Bényei a következőkben látja: „a detektív nyomozómunkája újabb metaforikus tükörképet olvaszt magába, a történezzét; az anti-detektívtörténet kontextusában ez természetesen azt jelenti, hogy a detektív sikertelen tevékenysége a múlt rekonstruálásának módszereit és alapfeltevéseit kérdőjelezi meg”.<sup>3</sup> Itt válik igazán izgalmassá a probléma, hogy miért is kérdőjeleződik meg mindez.

A bűntény mint rejtély ugyanis nem oldódhat meg, mivel a posztmodern korban már saját létezésünk is kérdésessé, rejtélyé vált, ennek oka pedig nem utolsó sorban a tudomány és a technikai fejlődésben, a medializálódásban, a kommunikáció modernizálódásában, és ezek következtében a tudás minőségének és mennyiségének megváltozásában keresendő.<sup>4</sup> Ez a probléma különösen élesen jelenik meg a krimiben, ahol a detektív a nyomozás közben rá van utalva különböző jelrendszerek materiális megjelenési formáira: írásos feljegyzésekre, nyelvi, szóbeli megnyilatkozásokra, hang- és fényképfelvételekre stb.

Az „anti”-előtag által a klasszikus és a posztmodern detektívtörténet közé állított ellentét valójában műfaji ellenpontosítás helyett sokkal inkább az alapvető világtapasztalat és az arra reflektáló gondolkodás szerkezetének megváltozását jelenti, ezek indukálják azokat a műfaji hagyományon belüli módosulásokat, amelyek elvezetnek az anti-detektívtörténet kialakulásához. John Barth így foglalta össze ezen folyamatokat: „Freud, Einstein, két világháború, orosz forradalom, szexuális felszabadulás, gépkocsik, repülőgépek, távbeszélő, rádió, mozi, és városiasodás, újabban pedig nukleáris fegyverzet, tévé, mikroláncos technológia, feminizmus és így tovább: mindez végbement, s így nincs mód arra, hogy visszatérjünk Tolsztojhoz, Dickenshez és társaikhoz, legföljebb nosztalgikus kitérőkről lehet szó. Ahogyan Jevgenyij Zamjatin orosz író már az 1920-as években megállapította az irodalomról, a forradalomról és az entrópiáról szóló

<sup>2</sup> Erről lásd részletesen *A rózsá neve* kapcsán: JÁKFAI Magdolna – KAPPANYOS András, *A nagy detektív és a posztmodern (avagy néhány szírom Umberto Eco Rózsájából)*, Literatura 1990/4.

<sup>3</sup> BÉNYEI, I. m., 44.

<sup>4</sup> „Végül leegyszerűsítve a »posztmodernt« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg. Ez a bizalmatlanság kétségkívül a tudományok fejlődésének eredménye, de ugyanakkor fejlődésük előfeltétele is.” Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István – OROSZ László = *A posztmodern állapot*, Századvég, Budapest, 1993, 7–145., az idézet: 8.

esszében: »Eukleidész világa igen egyszerű, Einsteiné nagyon bonyolult: mindazonáltal lehetetlen visszatérni az Eukleidészéhez.«<sup>5</sup>

Ám jogosan vethető fel az, miért éppen a krimi lesz oly alkalmas ezen problémák és folyamatok ábrázolására? Miért is kedveli a posztmodern olyannyira a krimi műfaját? Az a válasz tűnik meggyőzőnek, amely szerint nyilvánvaló párhuzam vonható a detektívtörténetek „igazságkeresése”, a nyomozás folyamata, tehát a nyomok, illetve a megoldás „helye” és jellege, valamint az igazságnak, a tudásnak a modern (majd a posztmodern) korban jellemző szerkezete, elgondolása között.

A klasszikus detektívtörténetek nyomozásának a struktúrájában általában adott a Jó (a detektív) és a Rossz (a gyilkos), a kettőt a(z) egyértelműen adottnak, problematizálatlan létmódúnak tekintett) jeleknek és nyomoknak logikai láncolatba való rendezése kapcsolja össze, amelynek alapján a Jó eljut a Rosszig, ez a folyamat pedig az átmenetileg felborított Rend helyreállítását is jelenti. Még akkor is, ha látszólag semmilyen racionális magyarázat nem képzelhető el, a detektív végül megtalálja az ésszerű, egyértelmű, tehát semmiképpen nem irracionális, természetfölötti, stb. kulcsot a rejtély megoldásához: megoldásnak lennie *kell*, mert ilyen a világ rendje, és a megoldás, ahogyan a világ is: racionális.

Ehhez hasonlóan az anti-detektívtörténet is saját korának, a posztmodernnek a világrendjét képezi le a nyomozás folyamatában. Vagyis az anti-detektívtörténet nem a klasszikus detektívtörténet *ellenében* jön létre, utóbbinak csupán szükségszerű átalakításáról van szó, melynek oka a már említett változás a tapasztalat-és tudásszerkezet terén.<sup>6</sup>

A logikába, tényekbe, koherenciába vetett hit megrendülésével az „anti-detektív” feladata klasszikus elődeihez képest kibővül: jelelméleti síkra terelődik, azaz „megoldásra vár tehát, mi az, ami jel, s mi az, ami csupán dolog, mi az, ami természetes és mi az, ami emberi beavatkozásból származó mesterséges jel, szét kell tudni választani az igaz és a hamis jeleket, és megfelelő módon kell őket

<sup>5</sup> John BARTH, *Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája*, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Nagyvilág 1982/4., 569–578., az idézet: 576.

<sup>6</sup> Annak tükrében, hogy a „posztmodern állapotban” a detektívtörténet egyértelműen bonyolultabbnak, összetettebbnek tekinthető, mint a klasszikus krimi, mindenképpen tanulságosnak és humorosnak tűnnek Újvári Károly 1981-es sorai egy olyan világról, ahol a Rendnek már a felbomlása is elképzelhetetlen: „Mi a krimi jövője? Lesz-e igény krimire egy olyan társadalomban, amelyben nincs többé bűnözés, erőszak? Elhalásra van-e ítélve ez a műfaj? Valószínű, hogy a kulturális fejlődés még oly magas fokán álló társadalom tagjaitól sem lesz idegen a kellemesség szféráján belüli szórakozás, a színvonalas játék. [...] A jövő antagonisztikus ellentmondásoktól mentes, harmonikus társadalmi művészi élvezetet lelhet a korábbi társadalmi formákhoz kötődő műalkotásokban. Következésképpen a közönség egy részének szórakozást nyújthat a nívós krimi is.” ÚJVÁRI, *A detektívtörténet esztétikájához*, idézi *A krimi*, szerk. KESZTHELYI Tibor, Gondolat, Budapest, 1985, 393–394.

interpretálni ahhoz, hogy szükséges összefüggések feltáruljanak.”<sup>7</sup> Vagyis a regény olvasása és a bűnjelek, nyomok olvasása közti analógia válik a posztmodern krimi fő jellegzetességévé. Ha elfogadjuk ezt a feltevést, akkor az elemzendő András Sándor-regényben sem lehet „a krimiszűzsé [...] csak ürügy”,<sup>8</sup> ahogyan ezt Doboss Gyula kritikájában feltételezi.

Azonban az analógia, ami a posztmodern anti-detektívtörténetet jellemzi, a szöveg cselekményén belüli történés, illetve a szöveg történő olvasása között, egyéb következményekkel is jár. A jelelméleti, olvasáselméleti sík bevonódásával ugyanis a jelek „megfejtése” mind a nyomozás, mind az olvasás során már a jelek egy másfajta fogalmával, létmódjával találkozunk. Az anti-detektívtörténetben, ahol az olvasás és a nyomozás egyaránt a jelértelmezés metaforája, magának a jelnek a megváltozott minősége miatt az olvasás a szöveg linearitásának és koherenciájának felbomlásával, a nyomozás pedig a nyomok, bűnjelek értelmezhetőségének és az azok között lévő kapcsolat kauzalitásának megtörésével szembesül. Mindez különösen erőteljesen jelenik meg a filozófiai érdeklődéssel rendelkező András Sándornál: „András Sándor – aki amellet hogy költő és író, nem kevésbé filozófus is – egyik tanulmánya szerint a jelennek nincsen ikonológiája, képrendszerré tett öntudata. Ma az emberi lépték alatti, atom- és sejtszintű elemek állnak a figyelem előterében, következésképpen korunk, a »mikrolitikum« lényegét tekintve töredékszerű, ábrázolhatatlan. Egyelőre meg kell elégedni a lehetőségek minél teljesebb felmérésével. És, amennyiben mód nyílik rá, a kedvezőbbek elősegítésével (például a bűn leleplezésével).”<sup>9</sup>

Ezekből következik, hogy a klasszikus krimitől idegen, sőt tudatosan kiküszöbölt nézőpontok alkalmazása a posztmodern krimiben immár teljes értékűként, igenelve jelenhet meg. Ilyen például a reális és a fantasztikus közötti határ elhalványulása, eltűnése, felszámolódása.

Felhasználva Todorov *mindenre kiterjedő okság* fogalmát, Benyovszky Krisztián megállapítja, hogy miután a fantasztikus irodalomban a szereplők elfogadják a természetfeletti erők létezését, „minden eseményt egy kauzális láncolat elemeként értelmeznek”, minden „jelentésekkel telik meg” és „mondani akar valamit”. Ezeket az állításokat kivetíti a klasszikus detektívregény műfajára: „itt is a mindenre kiterjedő okság uralkodik, vonatkoztatási tartománya azonban innen marad a természetfölöttin. Ezzel magyarázható, hogy a detektívtörténet struktúrája a metonimikus (kauzális és teleologikus) narratíva mintapéldája.” A detek-

<sup>7</sup> BENYOVSZKY Krisztián, *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emlényomai*, Kalligram, Pozsony, 2003, 23.

<sup>8</sup> DOBOSS Gyula, *Vallomás és szemiotika. András Sándor: Gyilkosság Alaszkában*, Szent Kujon megkísértése, Holmi 2008/5., 679–682., idézet: 679.

<sup>9</sup> STURM László, *Krimi és mimikri*, Kortárs 2007/5.

tív az egyetlen, aki átlátja a kauzális láncolatot, vagyis képes megfejteni a rejtélyt, az olvasó viszont csak figyel. Az adatok ugyan a birtokában vannak, de nem tud velük mit kezdeni a történet végéig, amikor majd minden megoldódik.<sup>10</sup>

A posztmodern krimi esetében ennek éppen az ellenkezője látható. András Sándor regényében Holmes és a köréhez tartozó ismert irodalmi hősök saját létükkel vitathatatlanul a fikció és a fantasztikum szféráját képviselik, de legalább ilyen lényeges motívum a természetfelettné a nyomozás folyamatába való bevonása is: „András Sándor olyan elbeszélői stratégiával írja meg a könyvét, amelyben a realitás és a mítosz egyenrangú – ezzel szoros összefüggésben a szöveg nem látszik tudomásul venni a valós és a fiktív közötti különbségeket sem.”<sup>11</sup> A fantasztikum megtöri azt a reális ábrázolást, ami a detektívtörténetek hagyományának egyik alappillére, ám ez a realista ábrázolás a posztmodernben eleve érvényét veszítette. Inkább az a jelenség figyelhető meg, hogy a természetfeletti is a mindennapok részévé válik: a technikai fejlődés a posztmodern korban meghaladta a természetet és magát az alkotó embert, olyan értelemben, hogy rámutatott arra, hogy „a” természet és „az” ember fogalma, a szubjektum mennyire temporális, mennyire nem állandó és megragadható. Így, az abszolút vonatkoztatási pontok elvesztésével a realitás fogalma is megrendül, ezért már nem lesz szembeállítható a természetfeletti, a fantasztikummal, a fikcióval.

András Sándor regényében még a bűntény is természetfelettiként jelenik meg, de úgy, mint amihez már a modern technika sem tud hozzáférni: „Egy-máshoz és egymásba montírozott töredékekből állt a megtörtént; fényképezhetetlen volt és szétszedhetetlen: kikezdhetetlen. Csak elfogadni lehetett, mint egy már bekövetkezett átkot, kozmikus eseményt.” (388.) Elérhetetlen lesz a rejtély megoldása is, mivel „megszűntek a régi kulcsok” (386.), és átalakult a tudásszerkezet is, hiszen „ma nincsenek rabszolgák és nincsen meg az a tudás sem, egy kész, befejezettnek hitt tudás, amely úgy szolgálhatná önöket, ahogyan egykor a rabszolgák tették.” (384.) Mindezekre az anti-detektívtörténetek cselekményszövésekben és olvasóközpontúságukban is reflektálnak: az akciók itt nem elsősorban a cselekményben történnek, inkább a hosszú, nyelvi játékokkal teletűzdelt (igen gyakran kétségtelenül túlírt) eszmecserék azok, amik a nyomozás egyik lényeges, ha nem a legfontosabb részét adják.

Emiatt az olvasóközpontúság miatt elsőként a detektívtörténet újraolvashatóságának kérdése is átértékelődik. „Miután [a klasszikus detektívtörténetben] van egy felfedezésre váró igazság, egy olyan szigorú láncolattal találkozunk,

<sup>10</sup> BENYOVSZKY, I. m., 83–87.

<sup>11</sup> BALÁZS Imre József, *Hopik, kajovák, tlingitek. Indián-reprezentációk a kortárs magyar irodalomban*. Jász Attila: XANTUSiana; András Sándor: Gyilkosság Alaszkában; Oravecz Imre: A hopik könyve, Jelenkor 2008/3., 280–288.

amelynek egyetlen láncszeme sem helyezhető át; ezért, és nem az írás gyöngesége miatt nem olvassuk újra a detektívregényeket.”<sup>12</sup> A klasszikus krimiket újraolvasni csak azután lehet, miután felejtünk valamennyit belőlük, vagy ha már nem a rejtélyre, csak a detektív személyére, jellemére, tulajdonságaira vagyunk kíváncsiak.<sup>13</sup> Ilyenkor „az újraolvasásban a szöveg egy tőle eltérő detektívtörténeti hagyományból részesül, amely esetében kezdettől fogva ismert a tettes, a gyilkosság elkövetésének módja, s az olvasó azt követheti nyomon, hogy mindez milyen úton-módon sikerül magának a nyomozónak is lelepleznie.”<sup>14</sup> Ezzel szemben az anti-detektívtörténet újraolvasható, sőt újraolvasandó, pontosan azért, mert nincs megoldás, nem ismerjük sokszor még a gyilkost, az okokat, indítékokat és a gyilkosság módját sem. Ezért minden újraolvasás újabb, az előzőektől lényegileg eltérő értelmezést implikálhat, hiszen észre nem vett nyomokra és új (lehetséges, nem végső) megoldásokra bukkanhatunk: az olvasót „minden válasz, amit kap, új kérdésre ingerli, vagyis nincsen végső válasz.” (309.) Nem mellékesen pedig az olvasás maga is egyfajta nyelvi játék lesz, értelmek keresése és találása a szövegben.<sup>15</sup>

A detektívtörténet műfaji hagyományának „felborulása” esetében tehát többről van szó, mint a műfaji eszközök, fogások és határok átrendeződése, többről „kimerített irodalomnál”, többről, mint „bizonyos formák kimerültsége vagy bizonyos lehetőségek végigvitt kiaknázása”.<sup>16</sup> Már a klasszikus krimi is lehetőséget nyújtott az olvasó számára a szöveggel való közvetlen és intenzív kommunikációra, hiszen a befogadó szerepe az ilyen történetek olvasásakor rendkívül aktív: a detektívvvel párhuzamosan ő is nyomoz, sokkal figyelmesebben olvassa a leírásokat, mintha valamilyen más típusú regényt olvasna, bűntényre utaló nyomokat keres, jeleket azonosít, és elméleteket gyárt – azaz felveszi a történet ritmusát. Az olvasó utánozza a nyomozás hősét, a detektívet. Az anti-detektívtörténet esetében pedig a nyomozó lesz az, aki az olvasót utánozza, amikor jeleket „olvass”, értelmez. Ezért az addig lineáris és zárt detektívtörténet felnyílik, újraolvashatóvá válik. Ez pedig megfelel a barthes-i narratológia ideális és kíváncsitos szövegtípusának: „Az újraolvasás nem fogyasztás, hanem játék (a különbözőség visszatérésének játéka). Ha tehát – és ez szándékolt önellentmondás – azon

<sup>12</sup> Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Napvilág, Budapest, 2002, 79.

<sup>13</sup> „[A Nagy Detektív] az, aki úgy »lépdel át« egyik mű világából a másikba, hogy közben szinte alig változik valamit. [...] [Alakja hozzájárul] az ismerettségből és a beavatottságból származó bensőséges intím tapasztalatainak kialakulásához, ami az újraolvasás fontos motivációját képezheti.” (BENYOVSZKY, *I. m.*, 41–42.)

<sup>14</sup> BENYOVSZKY, *I. m.*, 83.

<sup>15</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 22–23, 28–29.

<sup>16</sup> John BARTH, *A kimerített irodalom*, Helikon 1987/1–3.

nyomban újraolvassuk a szöveget, ezt azért tesszük, hogy eljussunk – mint valami kábítószert (az újakezdés, a különbözőség) hatása alatt – nem az »igaz«, hanem a plurális szöveghez: ahhoz, ami egyszerre ugyanaz és mégis új.”<sup>17</sup>

András Sándor regénye a tlingitek földjén, Alaszka délkeleti részén, napjainkban játszódik. A tlingit indián nemzet egyik előjáróját meggyilkolják, hullájából pedig totemet „faragnak”: „Frank, Frank Willow, a polgármester, bár alig lehetett felismerni, a padlón ült, meztelenül, nyilvánvalóan holtan. Az íróasztal előtt, törökülésben, feje a mellére bukott, két levágott alkarja mellette feküdt a padlón, mindegyik felfelé fordított tenyerében egy-egy kivájt szeme, két füle pedig a térdén.” (8–9.) A tlingitek tanácsa Sherlock Holmeset kéri fel, hogy derítse fel a gyilkosságot. Holmes kezdetben nem akarja elvállalni a feladatot, de barátja, Némó nem várt telefonhívása után, melyben az váratlanul megemlíti a tlingiteket, úgy érzi, mégis érdekli az ügy. Holmes a gyilkosság elsődleges indítékait üzleti-politikai ellentétekben véli felfedezni, a fa- és olajkitermelésben, illetve a szállítványozásban, és mindezeknek a tlingitek életformájára való kihatásában. A nyomozáshoz segítségül hívja barátait, szintén ismert irodalmi alakokat, név szerint a már említett Némót, illetve Frankenstein, Drakulát és Dolittle-t.

A tlingitek két (sőt még több) világ határán próbálják megőrizni hagyományaikat és identitásukat: életüket egyszerre határozzák meg az ősi indián kultúra szokásai és a modern világ törvényei. (Azért is élnek több világ határán, mert az indián és az orosz, majd az indián és az amerikai kultúra is alakította, illetve alakítja sorsukat.) Ezért állnak értetlenül a polgármester tetem-toteme felett, hiszen a gyilkos által hagyott nyomokat innen is, onnan is lehet értelmezni: a polgármester megölése lehet egy ősi, elfeledett rituálé, egy a modern korra jellemző gazdasági-politikai merénylet, de nem zárható ki az sem, hogy Frank Willow egy minden indítéktól mentes, pszichopata örült vérengzésének (véletlen) áldozata lett. A tlingitek azonban nem fordulhatnak sem az amerikai rendőrséghez, sem saját közösségükhöz a rejtély kiderítése érdekében. Egy kívülállót kell hívniuk, aki nem elfogult egyik irányba sem, és képes mérlegelni a nyomokat minden politikától, gazdasági érdektől és hovatartozástól függetlenül: így esik a választás az angol Sherlock Holmesra. Holmes azonban szembesül azzal a nehézséggel, hogy a jelek a különböző tudásszerkezetű kultúrák és hagyományok felől egyaránt értelmezhetőek, és így különféle, valószínűnek tűnő alternatív megoldások is felmerülhetnek.

Holmes és segítői, Drakula, Frankenstein, Némó és Dolittle, mind olyan karakterek, akiket a múlt irodalmának legendás történeteiből (illetve azok különböző képregény-, tévé- és filmfeldolgozásaiból) már jól ismerhetünk, s akik most

<sup>17</sup> BARTHES, *I. m.*, 29.

egy mindnyájuk számára idegen korba, a jelenbe vannak helyezve. Holmes, aki Conan Doyle történeteiben mindig felderíti a bűntettek okait és elkövetőit, András Sándor regényében végül kudarcot vall: noha három kulcsot is ad a rejtélyes gyilkosság értelmezéséhez, amely megoldási lehetőségek közül ugyan az egyik talán valószínűbbnek tűnik, mint a másik kettő, de ezt a végeredményt mégsem érezhetjük a doyle-i figurához méltónak.

Doyle Holmesa a klasszikus detektív prototípusa: valódi hős, aki nem ápol jó viszonyt a hivatalos szervekkel, lenézi őket és módszereiket. Magányos, társaságkerülő, sőt szexuálisan érintetlen. Ezzel szemben András Sándor anti-detektívtörténetében Holmes „társasági lény”, hiszen ő maga hívja el barátait, hogy közösen oldják meg a rejtélyt, ráadásul folyamatos kapcsolatban van a rendőrséggel, és még vonzalom is kialakul közte és Riona, a meggyilkolt polgármester volt barátnője között. Nemcsak a közizlés megváltozása indokolja az átirított Holmesot – ha csak erről lenne szó, egyszerűbb lett volna egy teljesen új detektívet felléptetni. Holmes karakterének újraírása azért fontos, mert így lehet érzékeltetni a korok (és „világrendek”) közti különbséget, ezért van szükség arra, hogy megnézzük, hogyan is boldogulna a 19. és 20. század fordulóján működő, zseniális logikájáról híres detektív napjainkban. Talán András Sándor regényének az egyik gyengéje éppen az, hogy ezt a lehetőséget nem aknázza ki eléggé.

De hogyan is kerülnek ezek az ismert irodalmi hősök (ráadásul így, együtt) ebbe a történetbe? Több megoldás is elképzelhető, amennyiben össze akarjuk kötni Conan Doyle Holmesának, Bram Stoker Drakulájának, Mary Shelley Frankensteinjének, Jules Verne Némójának és Hugh Lofting Dolittle-jének alakját és fiktív világát András Sándor regényének fiktív világával. András Sándor regényében ezen irodalmi alakok és „eredeti megjelenési helyük és idejük” összefüggéséről nem esik különösebben szó, ez nincsen egyáltalán problematizálva; annyit tudunk csak, hogy a nagy filozófiai múlttal rendelkező városban, Heidelbergben ismerkedtek meg egy, az extatikus állapotokról szóló konferencián. Karakterük értelmiségi vonása – hiszen mindannyian valamilyen tudománynak szentelik életüket, vagy a tudományt felhasználják munkájuk során az eredeti történetekben – nem változott, inkább csak kiegészült korunk tudományának megfelelően hivatalos, akadémikus vonásokkal. Az általuk boncolgatott teoretikus problémákon túl ez is összekapcsolja őket a kontinentális gondolati-filozófiai hagyománnyal, amelynek ők András Sándor regényében avatott ismerőiként jelennek meg. De arról, hogy hogyan kerülnek ők a mi jelenkori világunkba, nincsen a regényben magyarázat, inkább olyan, mintha mindez egyszerűen magától értetődő és természetes volna.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Érdekes ugyanakkor, hogy a hősök mégis folyamatosan törekednek arra, hogy beilleszkedjenek a jelen világába. (Drakula például le akar szokni a vérről, mert szerelmes egy emberlányba, Gabiba.)



A fikció világán belül is megkülönböztethetünk reális és fiktív szereplőket. Egy irodalmi alak mindig és bármikor megölhető, illetve feltámasztható-újraírható (akár egyazon mondatban is), és ezzel a lehetőséggel szívesen is él az irodalom.<sup>19</sup> Ám ha ez utóbbiak megtörténnek, arra a fiktív világon belül szinte mindig találni valamilyen racionálisnak tűnő magyarázatot. Jelen esetben itt van mindjárt a főhős, Holmes, akit maga Doyle öl meg *Az utolsó eset* című történetében, de később mégis újra szerepelteti a detektívet a *Sherlock Holmes visszatér* című ciklusban, a visszatérésre pedig magyarázatot is ad *A lakatlan ház* című elbeszélésben (ti. csak úgy tűnt, mintha Holmes is beleveszett volna a vízesésbe).<sup>20</sup>

Azon túl, hogy sem Holmes, sem társai jelenkori felbukkanására nem kapunk magyarázatot a regényben, ezek a karakterek más közös vonásokkal is rendelkeznek. A halott, majd az író által feltámasztott Holmesról már szóltunk. Frankenstein utoljára a jégmezőkön látja Mary Shelley regényének narrátora, de, hogy mi történik vele a későbbiekben, csak találgathatunk. Dolittle mesehős, kitalált figura, és nem is gondoljuk el úgy, mint mondjuk valamilyen regény egyik szereplőjét, mert eleve egy olyan fiktív világban szerepel, amely – mivel gyerekmeséről van szó – a reális, fizikai („felnőtt”) világhoz a többi műfajhoz képest talán a legkevésbé kötődik. Drakula a karakter születése óta (élő)halott. Némó is meghal Verne regényében: rejtélyes körülmények között elsüllyedt hajója temeti el a tenger alá. (Ráadásul nevének jelentése „senki”). Azonban ha el is tekintünk attól, hogy ezek az irodalmi alakok saját történetükben, saját fiktív világukban általában meghalnak, András Sándor regénye a jelenben játszódik, amikor nekik már egészen bizonyosan rég halottaknak kell lenniük. Tehát ha a fiktív világok össze is függenek, ha András regénye ugyanabban a világban is játszódik, mint Shelley, Verne és mások művei, az idő múlása miatt (amely ezekben a világokban „normális”), Holmeséknak ekkorra már mindenképpen halottaknak kell lenniük.

Fontos, hogy a hősök egytől egyig a múlt (a jelenben már részben populáris-ként újraértelmezett) kultúrájának legismertebb alakjai közé tartoznak: ha csak az irodalmi hagyomány szempontjából nézzük az idő fogalmát, akkor is halottnak, nem élőnek kell tekintenünk őket. A jelenkorban való szerepeltetésük, feltámasztásuk, amennyiben vagy nem akarunk, vagy nem tudunk a fikción belül erre „racionális” magyarázatot kapni, kézenfekvő módon jelenhet meg úgy, mint

<sup>19</sup> Ha csak a krimin belül gondolkozunk is, rögtön eszünkbe juthat, hogy Poirot is eltűnik egyszer, majd – igaz, az olvasók és a rajongók követelésére – Christie újra elkezd írni már megunt nyomozójáról. Az utolsó Poirot-történetben azonban ténylegesen meg is hal a belga detektív, de később egy másik krimiíró ismét feléleszti őt.

<sup>20</sup> A Sherlock Holmes-történetek ciklusbeli szerkezetéhez lásd a legutóbbi, teljes magyar kiadást: Sir Arthur Conan DOYLE *Összes Sherlock Holmes története*, I–II., Szukits, [Szeged], 2001.

egy hagyomány, egy szöveg feltámasztása. Különösen indokolt a feltámasztás szó használata akkor, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a populáris kultúrába „lesüllyedt” alakok újra életre kelnek egy szépirodalmi igényű regényben.

Elsőre talán indokolatlannak tűnhet a megállapítás, hiszen a szövegben nem sokszor szerepelnek szellemek, kísértetek (persze előfordulnak, erről majd később), de a főszereplők valójában *mind szellemek*, vagy inkább *kísértetek*, *fantomok*, a fogalmak derridai értelmében. Ennek a megállapításnak a helytállóságát indokolja az is, hogy András Sándor regényében a szellemek és a velük való érintkezés, a transzcendencia egyfajta világ-megismerési feltételként jelenik meg: „A világ mindig mitikusan valós, a mitikusan valós világ pedig csakis úgy lehetséges, csakúgy adódhat, ha mindenhol honos közepe a transz.” (360.) A regényben a hősök egyszer extatikus állapotba is kerülnek, transzba esnek, átkerülnek egy másik világba. Sőt mivel megismerkedésük is egy, az extatikus állapotokról szóló konferencián történt, akár olyan magyarázat is elképzelhető, amely szerint őket ezen a konferencián egy ilyen „másik világból” „idézték meg”, vagyis így kerültek András Sándor regényébe.

Mint már említettem, a hősök az irodalmi hagyomány ismert alakjai, szellemei, kísértetei, fantomjai, ennek pedig fontos lét-és ismeretelméleti következményei vannak. Alakjukat és létmódjukat a derridai kísértet, fantom létmódja tudja talán a legjobban megközelíteni. „Ha arra készülök, hogy hosszasan beszéljek a fantomokról, az örökségről és a nemzedékekről, a fantomok nemzedékeiről, vagyis másokról, akik nincsenek jelen, s jelenleg nem élők sem számunkra, sem bennünk, sem kívülünk, azt az igazságosság nevében teszem.”<sup>21</sup> A hősök egyfelől azért szellemek és fantomok, mert az irodalmi hagyomány és örökség részei, és azért is, mert alakjuk eleve valamilyen megfoghatatlan minőségben jelenik meg András Sándor regényében.

Vagyis a regény fiktív világában ők sem klasszikus „kísértő kísértetekként”, sem a fiktív világ szerinti reális alakként (szokványos szereplőként), sem a fiktív világban fiktív alakként nem értelmezhetőek. Azaz a fiktív–reális, élő–halott opozícióba nem illeszthetők be. Tehát az ő karakterük olyan ideális posztmodern olvasót feltételez, „aki végre képes lehet a jelenlét és a jelen nem lét, a ténylegesség és a nem ténylegesség, az élet és a nem élet opozícióján túl elgondolni a kísértet lehetőségét, a kísértetet mint lehetőséget”.<sup>22</sup> Holmes és társai visszatérő kísértetek, hiszen a múlthoz tartozásuk megkérdőjelezhetetlen az irodalmi hagyományban elfoglalt helyük miatt, és elméletileg több szempontból is halottnak kell lenniük (lásd fentebb), tehát csak „visszatérőként” gondolhatóak el egy

<sup>21</sup> Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1993, 8.

<sup>22</sup> Uo., 22.

jelen idejű kontextusban. Derrida szerint „a kísértet a szellem paradox megtestesülése, testté válása, fenomenális és testi alakja. Inkább valami nehezen megnevezhető »dologgá« válik: sem lélek, sem test, egyik is, másik is. Mert a hús és a fenomenalitás ad kísértetszerű megjelenést a szellemnek, ám nyomban el is tűnik a megjelenésben, a visszajáró lélek (*revenant*) eljövételében avagy a kísértet visszatérésében. Az eltüntet maga a megjelenés, mint az eltűnt újra-megjelenése tartalmazza.”<sup>23</sup> Alakjuk akár a szimulákrum fogalmával is leírható.<sup>24</sup> Az értelmezés nehézsége természetes és szükségszerű itt, magához a jelenség lényegéhez tartozik, hiszen „minél különösebb alakban jelenik meg a szellem, annál inkább ki vagyunk téve annak, hogy valami máshoz hasonlítva félreértjük vagy összezavarjuk”.<sup>25</sup>

Úgy tűnik, hogy Holmesék alakját, mint kísérteteket, mi is lelepleztük. Ezen a ponton érdemes idézni Czirják József tanulmányát, aki a következőket írja (természetesen Derrida kísértetfogalma kapcsán): „A kísértet leleplezése a kísértő (ön)leleplezésévé is lesz, de a kísértet ettől még nem szűnt meg létezni. Azaz nem tudjuk, hogy hol van, mikor jön el, ahogy a féltett, a vágyott állapotról sem tudjuk ezt.” Tehát hiába lepleztük le, hiába tudjuk, hogy Holmesék kísértetek, az értelmezésben alakjuk továbbra is zavart fog okozni, hiszen „a kísértetet nem lehet sem elpusztítani, sem kirekeszteni, mivel már nem él; de éppen ezért gyakran elevenebb, mint az élő. A kísérteteinket nem elűzni kell – úgysem lehet –, hanem meg kell tanulnunk velük együtt élni.”<sup>26</sup> Az értelmezés zavara tehát nem feloldható, ezért nem is tehetünk mást, mint hogy megfoghatatlanságukban fogadjuk el őket.

Holmesék felbukkanása szükségszerűnek is tekinthető András Sándor regényében, mert ők, vagyis a szellemek közvetítik az olvasó-értelmező számára egy olyan megértés lehetőségét, amely túl van a „logikai” megértésen, amely elfogadja se ide, se oda nem tartozó alakjukat. Holmesék gondolkodása összetett, absztrakt, máshogy hatnak rájuk a világ jelenségei – gyakorlatilag külső szemlélőként vannak jelen, és így lehetőségük van meglátni azt is, ami egyébként a

<sup>23</sup> *Uo.*, 16.

<sup>24</sup> „Ismétlés és első alkalom, talán ez az esemény kérdése mint a fantomra vonatkozó kérdés: mi egy fantom? Mi egy kísértet ténylegessége avagy jelenléte, azaz valamié, ami éppoly kevésbé ténylegesnek, éppoly virtuálisnak, éppoly inkonzisztensnek tűnik, mint egy szimulákrum? A dolog maga és szimulákroma között, van-e ott érvényes szembeállítás? Ismétlés és első alkalom, ám ugyanakkor ismétlés és utolsó alkalom, mert minden első alkalmat annak egyedisége valójában utolsó alkalommal is tesz.” *Uo.*, 20.

<sup>25</sup> Jacques DERRIDA, *A szellemről*, ford. ANGALOSI Gergely – BABARCZY Eszter, Osiris, Budapest, 1995, 59. (A szerző itt Heideggert idézi)

<sup>26</sup> CZIRJÁK József, *Kísértés a kísértetek megragadásának kísértetére = Derrida Marx-szellemé*, szerk. KARIKÓ Sándor, Gondolat – Szegedi Lukács Kör, Budapest–Szeged, 1997, 52–63., idézet: 57.

fiktív világban reálisan nem látható. Ezért van az, hogy Holmesékat a tlingitek sokszor nem értik, követhetetlennek érzik a vitáikat, és nem látnak összefüggést aközött, amit ők, a tlingitek mondtak és aközött, amit erre válaszul kapnak a detektívtől és barátaitól. (Sokszor maga az olvasó sem tudja követni ezeket a tömény gondolati összecsapásokat...)

A fentebb leírtakkal is magyarázható egyébként a regény narrátorainak folyamatos váltakozása, hiszen fejezetről fejezetre más szereplő lép elő narrátorrá. Így a különböző tlingit-, illetve kísértetalakok perspektívája folyamatosan ütköztetve van a szövegben. Vagyis András Sándor regényében narratológiai szinten megfigyelhető egy olyan folyamat, amely először a narrátorok és perspektívák megsokszorozásával az egységes elbeszélést bontja fel, majd pedig a narrátorok különböző létmódja miatt az értelmező számára a szövegvilágot is arra a sorsra juttatja, mint a kísértetszereplőket: fikció és realitás helyett a kettő közötti lebegés fogja meghatározni az elbeszélést és a történetet is.

Holmesék a történetben Atlantiszt keresik, vagyis egy olyan helyet, mely hozzájuk hasonlóan se nem tisztán fiktív, se nem tisztán reális. Érdekes, hogy Atlantiszhoz a tlingitek földjén kerülnek közelebb, Alaszka egy kies területén, ahol az idővel és a felejtéssel küzdenek az őslakos indiánok, próbálva megőrizni még meglévő hagyományaikat. Ezért is lényeges, hogy az indiánok földjén ismert, a populáris kultúra reprezentáns hősei jelennek meg Holmesék alakjában. Az idegenekkel szemben sokszor bizalmatlanul, kényelmetlenül érzi magát egy közösség, András Sándor Holmesával azonban más a helyzet. A tlingitek nagyon gyorsan befogadják, szívesen beszélgetnek vele (annak ellenére, hogy sokszor nem értik). Holmes megtud olyan dolgokat a tlingitektől és a városiaktól is, amiket a vele való találkozás előtt senkinek nem mondtak el, vagy nem is mondanának el még legközelebbi családtagjaiknak sem. (Ilyen például Riona története a szülei megöléséről vagy Donald Petrov vallomása. [16.])<sup>27</sup> A detektív Holmes idegenként, előzetes tudás és előítéletek nélkül fordul a regény többi szereplője felé, az őrült nőtől a Holmes számára egyáltalán nem közömbös Rionáig, azok pedig megnyílnak neki. Az idegennek, amilyen Holmes is a tlingitek földjén, ezt a fajta kívülállóságból fakadó, a dolgokra való élesebb rálátását Simmel így fogalmazza meg: „az objektivitást nevezhetjük szabadságnak is: az objektív ember nem függ semmiféle meghatározottságtól, amely előre befolyásolhatná befogadását, értelmezéseinek irányultságát, vagy az adottságok mérlegelését.”<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vö. „a csoport tagjai nem ritkán a legmeglepőbb nyíltság és vallomások, sőt gyónás jellegű ki nyilatkozatok formájában nyilvánulnak meg vele szemben, amelyeket viszont a közelállók kal szemben gondosan eltitkolnak”. Georg SIMMEL, *Exkurzus az idegenről* = *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, Csokonai, Debrecen, 2004, 56–60., idézet: 57.

<sup>28</sup> *Uo.*, 58.

Holmes idegensége alatt nem csupán azt érthetjük, hogy távoli vidékről érkezett, hanem azt is, hogy kísértet volta miatt létmódja is más, mint a tlingit karaktereknek. „Objektivitása” és „szabadsága” miatt magára a regény fikciójára is kívülről tud tekinteni, ellentétben a tlingitekkel, akiket ez a fikció határoz meg. Az ilyen módon értelmezett idegenség ugyanakkor azt is jelenti, hogy Holmes már alaszakai megérkezésekor eleve nem idegen, hiszen mint irodalmi alakról, szinte mindenki hallott már róla, ugyanakkor más Conan Doyle történeteiből ismerni a detektívet és más személyesen megismerni őt: a tlingitek számára azonban ez valamiért nem okoz problémát. Holmes, Drakula, Némó, Frankenstein és Dolittle bizonyos nosztalgiát ébresztenek az olvasóban. Ezzel a tlingitek is így vannak, akik ismerik Holmes zsenialitását, azaz hallottak már történeteiről, és ezért kérik fel éppen őt a nyomozásra. Míg a tlingitek számára Holmes létmódja egyáltalán nem problematizált, egyszerűen elfogadják őt, addig az alaszakai nagyvárosokban, ahol Holmes megfordul és bemutatkozik, mindenki hitetlenkedve szorít vele kezét, vagy viccelődik a „szülők furcsa névválasztásán”, hiszen számukra evidens, hogy (a regény fiktív világában is) Sherlock Holmes fiktív irodalmi alak. Ez a jelenség magyarázható azzal, hogy a tlingitek ugyanúgy két világ határán élnek, mint Holmesék, azaz őket sem lehet oppozíciókkal (pl. civilizált–őslakos, indián–amerikai, archaikus–modern) leírni, illetve hogy Holmes és társai ugyanúgy mitikus alakjai lettek a kultúrának, mint ahogyan a tlingitek identitását is egy, a realitáson túli mitikus világ öröksége adja. Mind Holmesék, mind a tlingitek így bizonyos szempontból szemben állnak a modern világ realitásával.

Korábban már történt utalás a transz, a szellemekkel való érintkezés jelentőségére. A nyomozás egyik fordulópontja az, amikor Holmesék megfejtik a Frank Willow anyjától hallott mondatot: „Az ember háta mögött szentelen almafa. Belőle borostyán.” (142.) Eleinte azt hiszik, egy megőrült asszony értelmetlen szavai ezek, és mint ilyenek, a nyomozás szempontjából talán érdektelenek is. Holmes azonban később rájön, hogy a borostyán jelentése valójában „bor osztán”, és ez alapján Frankenstein el is készít egy hallucinogén receptet. A megfejtést így egy a nyelv materialítására koncentrált értelmezés közvetíti, amely nem csak az üzenetet, de a médium szerkezetét is figyelembe veszi, tehát Holmes itt egyértelműen egy jól meghatározható irodalomelméleti-filozófiai szemléletmóddal dolgozik. A klasszikus detektívtörténethez viszonyítva ez egy teljesen valószínűtlen, önkényes, sőt nevetséges módszer, főleg úgy, hogy egy őrütnék látszó, valójában pedig extatikus állapotban lévő nő ad kulcsot a megfejtéshez, amely így alapvetően a transzcendenciából, egy másik világból származik. Mindez abszolút ellentéte az eredeti Holmes világos logikai következtetésekre épülő nyomozásainak.

Az őrült nő a Riona és a Holmes mögötti almafára néz, annak gyümölcséből kell készülnie a bornak, ami ostyával fogyasztva transzba ejti a szereplőket. Holmes és Frankenstein próbálja ki először a szert, végül a tlingit Willie Marvin – az extázisban mindannyiuknak a hozzájuk közelálló mítoszokból jelenik meg egy lény: Holmeséknak a Medúza, Marvinnak a Gyilkos Bálna. Holmesék közel engedik magukhoz a Medúzát, hallgatnak rá és a befolyása alá kerülnek, Willie Marvinnál azonban ez nem következik be, ő a transz alatt csak figyeli a lényt, nem lép közvetlen interakcióba vele. Némó ezért csalódottan eredménytelennek is minősíti a kísérletet. (361–362.)

Az, hogy Marvin hallucinációjában a transzcendenssel való találkozás más-ként történt, többféleképpen is magyarázható. Míg Holmesékról nem lehet eldönteni, hogy a fikción belül valósak-e vagy fiktívek, és ez az eldönthetetlenség teszi őket kísértetté, addig a tlingitek bizonyosan reálisan léteznek a mű fiktív világában. Talán ezért nem érintkezhetnek a megismerés határán túli, érzékfeletti lényekkel. Holmesék viszont maguk is transzcendensek kísértet mivoltuk miatt, ezért kommunikálhatnak a Medúzával, és ezért lesznek aktívak a transzba esés alatt – az emberek ugyanis kővé válnak a gorgó pillantásától, ők azonban nem. Tehát a regény cselekményében is máshogyan vannak kezelve Holmesék figurái, más szabályok vonatkoznak rájuk.

De megoldás lehet az is, hogy a transz egyfajta elfeledett állapot újraélésé-ként jelenik meg, olyan ősi állapotként, amely valamikor a tlingitekre is jellemző volt, de amitől a modernizálódással és technicizálódással, medializálódással immáron eltávolodtak. Tehát egy idealizált, technikától mentes ősi állapot ez a mitikus-transzcendens világ, azaz egy metafizikai, immateriális „igazabb valóság”, amely Willie Marvin számára már csak a tévéképernyő utánzataként jelenik meg, ezért marad „csak” nézője, passzív résztvevője az extázisnak – a televízió médiuma által meghatározott nézői szerep szerint viselkedik. („Maga viszont, ne is haragudjon, úgy figyelte, amit látott, mint kalandfilmet a tévében.” [361.]) Ezért lesz annyira új és meglepő Marvinnak a hallucináció, ezért nem tud abban olyan „természetesen” viselkedni, mint ahogyan azt Holmesék elvárnák tőle, mivel „a hallucináció csak akkor lehet teljes, ha a hallucináló ember számára egybeesik mítosz és valóság”. (366.) Mivel az immateriális, metafizikai ősi állapotban Holmesék mozognak csak természetesen, ezért egy ilyen világ vagy állapot elképzelése – akár csak Holmesék alakja – csupán fikció. Míg azonban a transzcendens világ Holmesék számára közvetítések nélkül jelenhet meg, addig a nyomo-zása során a detektív is szembesül a medializáció következményeivel.

Az egyén és a világ rejtélyét kutatja, *nyomozza* a modern szellemtudomány és természettudomány egyaránt, ezért ennek a folyamatnak legközvetlenebb után-zása meg nyilvánulhat a detektívtörténetben is. A posztmodern anti-detektív-

történetben a nyomozás leírása már nem pusztán szórakoztató céllal jelenik meg, hanem az értelmezés, a megértés leképezéseként is. Arisztotelésznél az utánzás és eredői többféle funkcióban jelennek meg,<sup>29</sup> Holmesék nyomozása szempontjából ezek még fontosak lesznek. Külön érdekes lehet az is, hogy Arisztotelész-nél a halott, a hulla éppen a művészi látásmód kapcsán jön elő: „mindegyikünk örömét leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcssek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez és nem más. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok.”<sup>30</sup> Vagyis esztétikai élvezetet nem csak az ábrázolt dolog, hanem az ábrázoló médium is nyújthat. Ez a különbségtétel tetten érhető abban, ahogyan Holmesnak és a laikus tlingiteknek egyaránt fontos a tetem-totem megértése, üzenetének dekódolása, csak éppen máshogyan. A tlingitek ismerték a meggyilkolt Frank Willow-t, ezért ők felismerik a hullában az egykor élő, így inkább borzadnak a látványtól. Holmes azonban csak a gyilkosság termékét látja, az élő Frank Willow-t nem ismerte. Megfejtésre váró feladatként értelmezi a hullát, és lenyűgözi a szokatlan tetemfaragás, vagyis a „művészi feldolgozás, a szín”. Viszont Holmes csak egy másik médiumon keresztül, vagyis fényképen láthatja a hullát, ugyanakkor maga a hulla is médiuma már valaminek.

A tlingitek, ha pontosan nem is tudják, hogy minek, de érzik, hogy a tetem-totem valaminek az utánzata, valamit közvetíteni akar. Holmes, aki csak később utazik a helyszínre, már csak a hulláról készült fényképet látja, számára a fotográfia lesz az a közvetítő, ami látszólag tökéletesen visszaadja, utánozza a fara-

<sup>29</sup> Arisztotelész ezt a gyönyört az utánzás okozta öröm kettős gyökerére vezeti vissza, de „az élvezet fakadhat az utánzás tökéletes technikájának csodálatából, de az eredetinek az utánzásban való felismeréséből is. Így ebben a recepcióesztétikai magyarázatban egy teljességgel érzéki és egy tisztán szellemi aspektus egyesül. Az esztétikai tapasztalat eközben nem a felismerő látásban (*aisthesisz*) és a látó újrafelismerésében (*anamnesisz*) keletkezik; az ábrázolt önmagában hat a nézőre, aki így képes a cselekvő személyekkel azonosulni, saját, így felkeltett szenvedélyeit szabadjára engedni, s így örömteli módon megkönnyebbülni, mint egy kezelés, gyógyítás (*katharsisz*) után”. Hans Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és a poiesisz, aisthesisz, katharsisz alaptapasztalatai*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 159.

<sup>30</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika. Kategóriák. Hermeneutika*, ford. SARKADY János, Kossuth, Budapest, 1997, 11.

gott holttestet.<sup>31</sup> A tetem, a hús valamilyen megfejthetetlennek tűnő totemnek a médiuma, ez a tetem-totem pedig szintén feltételezhető médiuma valamilyen ősi jelentésnek; a fénykép pedig a húsnak és a tetem-totemnek egyaránt médiuma, azaz a közvetítés többször is hatványozódik, a megfejtés végtelenül bonyolulttá válik. *A poszt modern* című esszéjében írja András Sándor: „A posztmodern kerüli a sommás megoldásokat, inkább a bogok bogozgatását kedveli.”<sup>32</sup> Amíg Arisztotelész nézői „naiv”, legalábbis a mai technikai fejlődés médiumaitól független érzékekkel rendelkező befogadók voltak, addig a tlingitek és Holmes már részesei ennek a fejlődésnek, mediális meghatározottságnak. Míg az arisztotelészi néző az utánpótlásban a jelölőn kívül a jelöltet is látja, érzi, legalábbis a „bölcsek”, addig a tlingitek és Holmesék is csak a jelöltöt, a médiumot látják, számukra a jelölt maga a rejtély. Úgy tűnik, mintha a medializálódással a jelölt maga el is veszne, csupán a múlthoz tartozó rejtély maradna – a tetem-totem rejtélyét így nem is sikerül megfejteniük a hősöknek. Számukra egyfajta szorongást, a valami-van-de-nem-tudom-mi érzését jelenti a tetem-totem: a jelentés, a jelölt felismerésének hiánya ezért mintegy esztétizálja a látványt. Már nem is tudják, csak érzik, hogy kell lennie egy jelöltnek, de az már nem hozzáférhető. A medializálódás ugyanakkor a modernizáció és a tradíció ellentéte kapcsán is értelmeződik, ahol a modernizáció-medializáció nem csak a jelölt eltűnését, de a hagyomány, az identitás eltűnését is jelenti. Az anti-detektívtörténet nyomai, jelei nyom- és jellétükben is megkérdőjeleződnek: András Sándor regényében nem csak a kriminek a műfaji hagyományai, de a tlingit szereplők ősi hagyományai is erre a sorsra jutnak. Ezt szemléltetik többek között az alábbi idézetek is:

– Igen a tenyerén – bólintott Jim Baron. – Hát a levágott alkarok, a testtől elválasztott két alkar? *Nem tudom, mit jelent* – fordult Greg Millhez. – *Nem emlékezett semmire. Valamit sejtett, de nem tudom, mit.*

– Mit jelent, mit jelent – türelmetlenkedett az öreg Petrov, – *úgy beszéltek, mintha nem az lenne a legfontosabb, hogy ki tette, kik tették és miért?*

– *A kettő talán összefügg*, Jim – mondta Greg. (12. Kiemelések tőlem.)

És:

– [...] Arról a kutyaszorítóról viszont még mi sem beszéltünk, hogy nem tudjuk eldönteni, *vajon valamilyen régi tudás eltűnt nyomát érezzük-e, valami olyan tudás zaklat-e sejtelmekkel, amit elvesztettünk, vagy csak egy ismeretlen alakzat nyugtalanít bennünket belső bizonytalanságunk miatt.*

<sup>31</sup> „Mintha a mezítelen és megcsonkított test valami bizarr happeningnek lett volna a fényképsorozata.” [Holmes] (50.)

<sup>32</sup> ANDRÁS SÁNDOR, *A poszt modern* = Uő., *Ikervilág*, Kijarat, Budapest, 1996, 130.



– [...] Mintha faragták volna a tetemet, de miért és miért úgy – mondta a szikár, ősz Greg Mill. – Mintha totem lenne. *Ha biztosak lennénk a hagyományainkban, biztosan tudnánk, hogy ezt és ezt jelenti, vagy azt tudnánk, hogy semmit, hogy egyszerű őrült követte el.* (69. Kiemelések tőlem.)

Nem elhanyagolható továbbá az esztétikai szemlélet bevonása az anti-detektívtörténet (mű)értelmezésébe. Bényei Tamás De Quincey-re hivatkozva beszél a gyilkosság esztétikai oldaláról, amit az anti-detektívtörténet is szívesen hangsúlyoz.<sup>33</sup> Egy ilyenfajta értelmezésben a bűnöző mint művész jelenik meg, ezzel párhuzamosan pedig a nyomozó szerepköre átfedésbe kerül a befogadóéval, a kritikuseával, vagyis teljesen átrendeződik a klasszikus krimiktől megszokott felállítás: „a bűnöző a káosz ügynökéből a mélyebb valóság képviselőjévé vagy alkotó művésszé válik, a detektív pedig nyilvánvalóan fesheng az előírt szerepkörben. Futni hagyja a tettest, saját maga után nyomoz, vagy kudarcot vall [stb.]”<sup>34</sup> Andrásnál a gyilkosság esztétizálása következik be a hulla tetem-totemként való szerepeltetésével, és emiatt valóban érzékelhető bizonyos zavar Holmes és a többiek részéről. Holmes valóban kudarcot vall a doyle-i „protodetektívhez” képest.

A gyilkosság művészi alkotásként való értelmezéséből, a rejtély esztétizálásából fontos következmények adódnak a gyilkosság–gyilkos összefüggésében, jelesül az, hogy a mű–alkotó viszonyát fogják újraképezni, annak minden esztétikai következményével együtt. „Az esztétikai tapasztalat nem a mű jelentésének felismerésével, és értelmezésével kezdődik, még kevésbé a szerzői szándék rekonstrukciójával. A műalkotás elsődleges észlelése azt jelenti, hogy készek vagyunk esztétikai hatásának befogadására, hogy élvezve értjük és értve élvezzük” – írja Jauß.<sup>35</sup> Az elméleti szakirodalomban jártasnak látszó Holmesékban tehát felmerül az is, hogy a hullát műalkotásként kell megközelíteniük, noha így a gyilkos személye végképp homályban kell hogy maradjon. Mégsem beszélhetünk a tetem-totem műalkotásként való értelmezésének csődjéről, mivel az értelmezésre való törekvés mindvégig jelen van, és nem ez az oka annak, hogy nem találják így a megoldást.

Ha műalkotásként értelmezik a tetem-totemet, akkor a már fentebb említett megfigyelési lehetőségek közül a politikai-üzleti indok törölhető, hiszen egy olyan jellegű gyilkoságnál nem cél az „alkotás”, csak maga az ölés. Ellenben a tradicionális totemfaragás feltételez valamilyen művészt, még ha őrültet is. Ám – és ezért nem tekinthető „sikertelennek” az esztétizáló értelmezés – ahogy egy műalkotás esetében a szerzői szándék nem elsődleges és a műből nem is kikövetkeztethető, úgy a tetem-totemet „faragó” szándéka is rejtve marad, azaz: a gyil-

<sup>33</sup> BÉNYEI, I. m., 141–147.

<sup>34</sup> Uo., 146–147.

<sup>35</sup> JAUSS, *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla = Uo., *Recepcióelmélet...*, 142.

kost nem lehet megtalálni. Ez lesz a következménye annak, ha párhuzamot vonunk esztétika és nyomozás, esztétika és bűntény között. Erről szólnak Holmes szavai is, miközben a fényképet nézi, amely ezt a tetem-totemet ábrázolja:

Újra elővettem a fényképeket, hosszasan néztem őket.

– Kérdés – néztem aztán Collinsra – kinek és miért állt érdekében Frank Willow meggyilkolása. Erről még nem mondtak semmit. Amikor a véletlen halál lehetősége ki van zárva, mindig marad a szándék, a motiváció. *A szándék láthatatlan*, a tetem látható, a kettő mégis együtt van. Vagyis, ami ott fekszik az ember előtt, a tetem jelentős vetületében láthatatlan. *A gyilkos szándéka ráadásul sosem maga a megölés, hanem a meggyilkolás, a valamiért-megölés. És ahhoz, a valamiért-öléshez tartozik, ahogyan a gyilkos ténylegesen végrehajtja szándékát vagyis a hogyan-ölés.* És ekkor jön a *bonyodalom* – néztem rá, érti-e, miről beszélek. – *A hogyan*, a hogyan-megölés ugyanis gyakran a gyilkos személyiségéből következik, nem a motivációjából; gyakran az fontos, ki tette, nem az, hogy miért. (51. A második kiemelés tőlem.)

Ha a gyilkos személyiségéből sok mindenre lehetne is következtetni, Holmesék a tetem-totemből mint műalkotásból, az olvasó pedig a szövegből mint műalkotásból nem tudja megfejteni a gyilkos kilétét. Ahogyan a gyilkos személyiségének lélektani ismeretére is szükség lenne ahhoz, hogy be tudják őt azonosítani (pl. pszichopata, érdekből gyilkolt stb.). Úgy tűnik, a szerző szándékoltan nem ad támpontot sem a detektívjének, sem az olvasójának. A gyilkos személyét éppen ezért inkább hagyjuk is, fontosabb a nyomozás menete, amely során Holmes még más nehézségekkel is szembesül: a médiumok megbízhatatlanságával. Erre a legjobb példa a következő: Holmesnak először meg kellene fejtenie azt a fényképet, amely már nem is fedi a valóságot.

Az egyik képet nézve azonban hirtelen felfigyeltem valamire.

– Ezen a fényképen – mutattam Collinsnak – golyóstoll vagy töltőceruza látszik az íróasztalon, az állólámpa mellett, míg most látja, nincs ott.

– Pedig azt hittem nem nyúltunk semmihez – mondta bosszúsan a polgármester. – Valaki mégis szorgoskodott. *A fénykép nem hazudik.* Vajon ki lehetett, a rendőrség?

Megkerültem az íróasztalt. A golyóstollat, mert az volt, egy bögrében találtam meg, három sárga meg egy piros ceruza társaságában. Nem tudhatam persze, hogy az hevert-e az asztalon a fénykép tanúsága szerint; akkor se tudtam volna biztosan, ha most is ott találom, nem a bögrében.” (50. Kiemelés tőlem.)

„A fénykép nem hazudik.” Maximum szándékos félrevezetés eszköze, de akkor sem hazudik, mert a mindenkori rögzített pillanatot ábrázolja, vagyis valamilyen valóság megfelel neki. Collins nem emlékszik az írószerre az asztalon, boszszantja is, hogy nem tűnt fel neki az apró, bár látszólag fontos részlet. András Sándor a *Fikció és érzékelése* című tanulmányában<sup>36</sup> részletesen foglalkozik ezzel a jelenséggel, az emlékképek és a fényképek viszonyával. Az emlékképek aktivizálása nehezebb folyamat, mint előkapni egy fényképet, előbbiek nem is léteznek bármikor hozzáférhetőként az elmében, csak valamilyen élmény hatására aktiválódnak. Jelen esetben Holmes kérdésére és a fénykép illetve a tetthely összehasonlításából kellene felidéződnie a képnek. Mivel a fénykép, ha hazudik is, mindig egy, az adott pillanatban valós állapotot őriz meg, ezért nehezebben vonható kétségbe mint az emlékkép.

Lőrincz Csongor a kittleri lejegyzőrendszer kapcsán emeli ki a következőt: „Lévn, hogy a reális alapvetően nem képzelhető el, minden médiumnak szükségszerűen megképződik a másika, amely sosem reprezentálható és amely az aktuális médium szubverziójaként, illetve megelőzöttségeként nyilvánul meg.”<sup>37</sup> Vagyis például egy futót ábrázoló képet nézve odaértjük magát a mozgást is, holott csak egy kimerevített mozdulatot ábrázol a kép. A tetem-totemet ábrázoló képen ott a toll, a valóságban nincs, vagyis van egy intervallum, amikor valami történt, fénykép és valóság között „egy rejtély fókuszálódik, felvetődik, aztán felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik”.<sup>38</sup> A fényképen látszik a toll, a szobában azonban már nincs ott az asztalon, viszont megtalálják a golyóstollat az asztalon álló egyik bögrében. Vagyis fókuszálódik a rejtély, mely itt maga a toll és annak mozgása a fénykép készítésének pillanatától egészen a bögréig. A tollon a „1st National Bank, San Francisco” felirat olvasható, tehát itt vetődik fel, hogy hogyan került Frank Willow-hoz San Franciscóból. A toll rejtélye akkor függesztődik fel, amikor Holmes megtudja, hogy Frank Willow töltőtollal írt, nem golyóstollal, és hogy bátyja, Robert, aki hosszú ideje nem jelentkezett a környéken és San Franciscóban él, meg akarta látogatni öccsét. Ezzel az információval jelentőségét veszti a toll rejtélye,<sup>39</sup> és megoldódik, amikor kiderül, hogy valóban Frank Willow bátyja hagyhatta azt ott.

<sup>36</sup> ANDRÁS Sándor, *Fikció és érzékelése* = Uő., *Lutheránus Zen. Halál és meghalás*, Kalligram, Pozsony, 2004, 175–197.

<sup>37</sup> LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900 = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 156–173., idézet: 160.

<sup>38</sup> BARTHES, I. m., 32–33.

<sup>39</sup> „Marvin – mondta végül [Holmes] –, azt hiszem, ezek után Yakutatba megyünk, nem San Franciscóba, a golyóstoll tulajdonképpen érdektelenné vált. Robert Willow-t kell keresni, és hol máshol, ha nem Yakutatban.” (161.)

Vagyis a tollon a felirat, és a megtudott információk Frank és Robert Willow-ról mind jelek, és nyomként értelmezhetőek. Ugyan már a klasszikus detektívnek is szelektálnia kellett a nyomok között, látható, hogy a posztmodern krimi nyomozója immár jóval kevésbé bízhat meg a nyomokban, amelyeket ráadásul csak médiumok torzításain keresztül tud értelmezni. Csak még több zavart okoznak a nyomozás során feltűnő újabb és újabb jelek, információk, mivel „a kor alapélménye: a jelekre való ráutaltság, s a hangsúly nem a jelek (egyébként tagadhatatlanul) megnövekedett szerepén van, hanem a nekik való kiszolgáltatottságon”.<sup>40</sup>

Ezt látszik alátámasztani Foucault azon gondolata is, miszerint „a jel már csak a megismerésen belül jelent valamit: a megismeréstől kölcsönzi bizonyosságát és valószínűségét”.<sup>41</sup> Önmagában a toll ugyanis nem lehet jel, csak akkor válik a nyomozás szempontjából jelértékűvé, amikor a detektív vagy valaki más jelként értelmezi. „Ez azt jelenti, hogy csak akkor állnak jelfunkcióban, ha jelnek tekintjük őket. De csak a jel és a jelölt előzetes összekapcsolása alapján tekinthetjük őket jelnek. Ez a mesterséges jelekre ugyanígy érvényes. A jelnek tekintés itt konvenció révén történik, s az eredetkölcsönző aktust, mellyel bevezetjük őket, a nyelv létesítésnek nevezi. Az ilyen létesítésen alapul aztán a jel utaló értelme.”<sup>42</sup> Tehát a jel nyommá válásához az kell, hogy a jel vonatkoztatható legyen valamire (a toll esetében San Franciscóra és Frank Willow bátyjára), aminek köze lehet a rejtélyhez és annak megfejtéséhez. Nyomról pedig csak úgy lehet szó, „amennyiben mindkettő reprezentált és az egyik jelenleg a másikat reprezentálja”.<sup>43</sup> Vagyis különbséget kell tenni nyom és jel között, mert a kettő nem ugyanarra a jelentésre irányul: a jel vezet el a nyomhoz, a jelet értelmezni kell, megértése, megfejtése pedig nyommá teheti, „másról és többről is szó van, ha megtaláljuk rá a szót. Ha szerzünk szót róla.” (141.) A toll – ami a fényképen egyelőre csak jele valaminek, és miután ez a valami értelmezhető, elhelyezhető a nyomozás, azaz a felvethető, lehetségesnek tartott hipotézisek rendszerében – csak ezután válhat a detektívet segítő nyommá. Azaz a nyom esetében már „a szónak nem a hanghoz kötődik a jelentése, hanem ahhoz, amire gondolok, miközben mondom. És nemcsak a jelentésről van szó, hanem arról is, amit érzek, amikor mondom”. (348.) Tehát a toll, mint *jel* először csak közvetíti az értelmezők felé, hogy valaki San Franciscóból hozta, és miután kiderül, kik járhattak Franknél San Franciscóból, azután válik világossá, hogy az asztalon felejtett toll

<sup>40</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság mint jelenlét*, Jelenkor 1988/7–8., 701–702.

<sup>41</sup> Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 80.

<sup>42</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 119–120.

<sup>43</sup> FOUCAULT, *I. m.*, 88.

a bátynak, Robertnek a *nyoma*. Vagyis „a jelek minden elemzése ugyanakkor teljes jogú megfejtése is annak, amit jelentenek”.<sup>44</sup> Azonban egy jelnek nem minden teljes jogú megfejtése lesz ugyanakkor hasznos, a nyomozást előre vivő érvényes megfejtés. Noha a megértő szubjektum számára saját megfejtései és értelmezései, mivel mint olyanok, megfelelnek saját kritériumaiknak, nem vonhatóak kétségbe, közel sem biztos, hogy minden értelmezés és megfejtés a megértő szubjektumon túl mások számára is értelmes lehet. Tehát a jeleknek a lényegéhez tartozik az értelmezéstől és az értelmezőtől függő, szubjektív érvényességük.<sup>45</sup>

De nem csak a hasznos, nyomként is értelmezhető jelek kiválogatásának fáradságos munkája, illetve a jelértelmezés jelent kihívást a posztmodern anti-detektívnek, hanem az is, hogy mindezek nem csak egy megfejtést eredményezhetnek, azonban a több megfejtés már nem minősülhet megfejtésnek, hiszen egy gyilkosság kapcsán talán mégsem lehet több gyanút egyszerre igazolni és több személyt gyilkosként letartóztatni. Vagyis ha túl sok jel minősül helyes nyomnak, a jel zajjá változik, ahogy azt Kittler is írja jel és zaj távolságáról, hogy „mivel az információ maximuma nem jelent mást, mint a legmagasabb valószínűtlenséget, úgy már alig megkülönböztethető a zavar maximumától”.<sup>46</sup>

Tehát nem feltételezhetünk egy teljes, koherens tudást, ami véges számú információmennyiségből áll össze, mivel az információ mennyisége napjainkra, köszönhetően a tároló, feldolgozó és közvetítő technikai megoldásoknak, annyira megnőtt, hogy nem létezik a világnak olyan területe (vagy akár csak egy tárgya is, például egy toll), amelyről összeszedhetnénk egy időben, egy helyen valamennyi információt. Csak rész tudás lehetséges, mely meglehetősen veszélyes, mivel „gyakran ami valószínű, nem valós és éppen a valós nem valószínű”. (376.) Azaz annyiféle információ és jel merülhet fel egy nyomozás során, melyeket ráadásul egymással is kombinálnia kell a nyomozónak, hogy ezek többféle valószínű és érvényes megoldást is adhatnak – és ez figyelhető meg a *Gyilkosság Alaszkában* esetében is. Gyakorlatilag megszűnnek a jelenkorra a megválaszolható és lezárható kérdések, ezért mondja András Sándor Holmesa is, amikor saját klasszikus előképének nyomozásaira utal, azokhoz hasonlítva a mostani megbízását: „De ez most egy olyan történet, amelyiknek a vége nyitott, kérdéses, akkor pedig kérdéses az egész, ami nem, nem lehet egész, és ki tudja, meddig nem.” (382.) Az eddig említettek (értelmes, hasznos jelek kiválogatásának kihívása, jelértelmezés értelmezéstől függőségének áthághatatlansága, a jelek zajjá változása)

<sup>44</sup> Uo., 87.

<sup>45</sup> Vö. „Ha csak én hiszem, hogy megoldottam az ügyet, lehet, hogy igazam van, de az is lehet, hogy őriült vagyok.” (164–165.)

<sup>46</sup> Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 458.

miatt a jelértelmezés tehát a klasszikus detektívtörténethez képest olyan dzsungelként jelenik meg, ahol a nyomozó immár mindenképpen eltéved a jelek erdejében. András Sándor regényében mintha saját elméleti szövegeinek akarna megfelelni: „El kell tekinteni a végső megoldásoktól. De írhatnám polgár a poszt ura, ha úgy hiszi, a végső megoldás igénye eszelősség vagy bűn, és csak a kiheréltek és kimiskároltak az igazán szabadok. A modern kor két hajtóereje, az emberi felszabadulás és a praktikus készséggé illesztett emberi tudás éppúgy nem múlt el, és nem uralható, mint az erotika, az éhség és a halandó élet.”<sup>47</sup>

Walter Benjamin Atget kapcsán beszél a fotográfiáról, éppen a bűnügyi nyomozás vonatkozásában: „úgy örököltte meg ezeket az utcákat, mint valamilyen tett színhelyét. A tett színhelye is néptelen. A bizonyítékok miatt készítenek felvételt róla. A fényképfelvételek Atget-nál kezdenek bizonyítékokká válni a történelmi folyamatban. [...] Bizonyos értelemben igénylik a tudomásulvételt. Nemigen illik hozzájuk a szabadon lebegő elmélkedés. Nyugtalanítják a szemlélőt; azt érzi: keresnie kell hozzájuk egy bizonyos utat.”<sup>48</sup> Ez a benjaminí útke-resés rendkívül hangsúlyossá válik András Sándor anti-detektívtörténetében: elkészül a fénykép a tetem-totemről, Holmes a nyomozás során többször nézgeti is azt, számos úton próbál elindulni, keresve az értelmezési lehetőségeket, de végül nem tudja megfejtetni, mit akar közvetíteni a faragott hulla. A detektív elbizonytalanodik, birtokában van több lehetséges nyomnak, megoldásnak, de a biztos megfejtés elérhetetlen.

Nem csak a bűnügy nyomai, hanem az egész világ mint jelrendszer lesz egyre átláthatatlanabb. „Dolittle mondta, mert ő az ilyesmire nagyon figyelt, hogy a »ház« szó jelentése is változni kezdett, amióta az »épületek« elhatalmasodtak, a palotákból és a várakból múzeumok lettek, az épületekbe szolgák helyett gépek kerültek, a falakba huzalok, a csatornák és a falakon át ember-eredeztette sugárzások és hullámok kötötték be a bennük szorgoskodókat egy olyan hálózatra, amelyik már-már szakemberek számára sem volt áttekinthető; érzékelhető pedig semmiképpen sem volt. Én magam, Drakula is jel voltam, tudom, ebben a világváltozásban, feltűnő és változó, sőt változni akaró jel. A jelek megszelídítése, »házasítása« ilyen körülmények között másféle feladat lett, mint egykor a domesztikálás volt, ahogy a ház ura is másként jelentkezett-rejtőzött ott, ahol többnyire még sejteni se lehetett.” (273.) Az épületek elhatalmasodásáról, és ezért az utasító funkciót betöltő eligazító táblák megsokszorozódásáról hasonló dolgokat ír Roger Scruton is: „A boltozatok magasságából és arányaiból, az egyedi

<sup>47</sup> ANDRÁS, *Ikervilág*, 134.

<sup>48</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford. BARLAY László = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 312–313.

és változatos díszítésekből, a formák párbeszédéből világosan és egyértelműen kiderült a látogató számára, hogy hol kell megvennie a jegyét, hol hagyhatja a csomagjait, hol szállhat fel a vonatra. Mennyire más a helyzet a modern repülőtérén, ahol a legkülönbözőbb feliratok bábeli zűrzavara zúdul az emberre, miközben maga az épület uniformizált stílustalanságában néma marad.”<sup>49</sup> A konzervatív filozófus modernitáskritikája tehát összecseng András Sándor szereplőinek eszmefuttatásaival, többek között ebből, és a szereplőknek a technikai médiumokhoz való viszonyulásából egyaránt kiérezhető egy mély szkepszis nem csak a posztmodern, hanem már a modern, technicizált világállapottal szemben is.

Az ember ebben a kiszolgáltatott helyzetben úgy kezdi meghatározni önmagát, hogy a vele történeteket a technika, a médiumok, a gépiség fogalmaival próbálja megragadni, vagyis olyan eszköztárhoz nyúl, mellyel csak még inkább elidegeníti önmagától azt, amit addig saját lényegének gondolt. Dick Petrov saját halála előtt szalagra mondja, hogy ő ölte meg Frank Willow-t, később azonban lelepleződik a szalag, és így egy újabb médium mint megbízhatatlan, félrevezető jel. Donald Petrov, Dick bátyja kényszerítette öngyilkosságra öccsét, és mondatta szalagra vele az álbeismerést, miután rájött, feleségének viszonya van Dickkel. Donald azt mondja Holmesnak, mikor vallomást tesz és leírja öccse halálának körülményeit, hogy „egy program vett át, egy program futott bennem”. (318.) Az ember önmagát a technika által határozza meg, alávettéjévé válik annak. Ezt az értelmezést támasztja alá, hogy Donald egész életét a halfeldolgozó gyárnak szenteli, soha nincs otthon, szolgálja a gyárnak, nem képes elszakadni attól, és felesége is talán ezért hidegül el tőle. Az is figyelemre méltó, hogy az idézet szerint Donald nem tudatosan cselekedett, amikor a pisztolyt öccse kezéhez rúgta, hiszen egy program hatására tette ezt, ami erősebb volt nála, ezért befolyásolhatta őt. Igaz, ez a program valójában itt egy tudatalatti folyamat metaforája, ám már a tudatalatti is egy technikai fogalom által van megjelenítve.

Holmes – a szövegben több utalás is van rá – nem szeret telefonon beszélni, ha csak teheti, kerüli az érintkezés ezen módját.<sup>50</sup> A telefon még a lejátszónál is különösebb: egy test nélküli emberhang szól egy gépből. Holmes tehát kerülni igyekszik a telefont, ami jelentheti azt is, hogy magától a technikától próbálja el távolítani magát. Holmesék metafikatív, a posztmodern kor jelvilágát és a regény szövegét is olvasó kísértetekként filozófiai, jel- és médiaelméleti tudásukkal és tapasztalataikkal képesek elvonatkoztatni attól a közkeletű vélekedéstől, amely

<sup>49</sup> Roger SCRUTON, *A lámpaoszlopok és a telefonfülkék jelentőségéről*, ford. Halm Tamás, Kommentár 2008/2., 23.

<sup>50</sup> Érdekes azonban, hogy Holmes a mobiltelefonnak köszönhetően találja csak meg Dolittle-t, és telefonon keresztül hívja el nyomozni barátait, tehát kénytelen elismerni, hogy van jó oldala is a készüléknek.

az embert (mint természeti lényt) és a gépet oppozicionálja, és ezért az ember fogalmát átalakító technika negatív következményeit is észreveszik. Ezért szegül ellen Holmes folyamatosan a technikának azzal, hogy ragaszkodik a régi szokásokhoz (ő az egyetlen a regény dohányosai közül, aki pipázik); soha nem ő ül az autó volánjánál (valószínűleg nem is tud vezetni), kerüli a telefont, és soha nem olvashatunk arról, hogy tévét nézne vagy számítógépezne, holott minden bizonnyal megtehetné az András Sándor-regény világában, mivel a feltételek adottak mindehhez. De ugyanez megállapítható a többi kísértetről is.

Tehát a tévé, a telefon, a lejátszó vagy a program futtatása konstituálja a valóságot a tlingitek, az emberek számára, a transzcendens állapot jelenségeitől saját maguk léteig bezáróan, pedig ez utóbbi kettő egy „igazabb valóság”, legalábbis annak kellene lennie. Ezek alapján pedig nem nehéz észrevenni egy meglehetősen pesszimista, konzervatív indíttatású kultúra- és technikafelfogást András Sándor regényének lapjain. Ellentétben tehát a legtöbb „posztmodern íróval”, András Sándor a szokatlanul nyilvánvalóan „alkalmazott” elméleti háttér és a szövegalkítás jól ismert posztmodern sajátosságai ellenére sem igenli a posztmodernnt. Sokkal inkább arról van szó, hogy a posztmodern „állapotba” belehelyezkedve, annak irodalmi-műfaji-stiláris eszközeit felhasználva fejt ki mindennek a kritikáját. Ezért lesz András Sándor regénye lényegesen több, mint posztmodern elméleti írások egymás mellé ollózása és illusztrálása, igaz, nem mindig sikerül az esztétikailag is szerencsés megoldásokat megtalálnia ehhez.

Talán elsőre soknak látszik az idézett elméletek mennyisége és egyesek talán megkérdőjelezhetik azok létjogosultságát, de mindez szükséges annak a nyomozásnak a nyomon követéséhez, amely során Holmes filozófiai és médiaelméleti problémákkal találkozunk. Ráadásul találhatók olyan nyomok is a szövegben, amelyek már idézett filozófusokra elég egyértelmű utalásokat tartalmaznak, így például Derridára vagy Heideggerre: „Ezek a kis technikai szörnyűségek [lejátszók], nem tudom, milyen dimenziókat nyitnak. Test nélküli emberhang. *Szellemhang, mondanák, akik már nem élnek.* Elektromos masinából szól, nem égő csipkebokorból, és annyiszor szól, ahányszor akarom: újra meg újra. Vajon mit ér ez az ismétlődés? Támogatja vagy rontja az agymemóriát ez a gépmemória?” (56–57. Kiemelés tőlem.) András Sándor Heideggerrel és Derridával tanulmányokban egyébként is sokat foglalkozott, nem meglepő tehát, hogy regényében is előkerülnek. Az elmélet és a szépirodalom összemosására tett kísérlete mindenképpen érdekes és tanulságos, még ha egyes szöveghelyek zátonyra is futnak, valamint az elméleti háttér ismerete nélkül a szöveg jelentésrétegei közül nagyon sok nem is tárható fel.



## Petőfi és Hiador\*

Ismeretes, hogy Horváth János nagy Petőfi-könyvének utolsó részét, mintegy függelékét az a hatalmas, megbízható adattömeg alkotja, mely Petőfi egyes műveinek konkordanciáit gyűjti egybe: azokat a szövegpárhuzamokat, melyek esetleg más költőktől olvasott vagy vett fogásokat rejtenek magukban, olyan fordulatokat, melyeknél felvethető akár az esetleges olvasmánynak ihlető hatása is; ha a Petőfi által olyannyira tisztelt és ápolts eredetiségkultusz megengedné (vö. pl. nyers versét: *Az utánzókhoz*), azt mondhatnánk, olyan eseteket látunk itt, melyek azt a látszatot keltik, mintha Petőfi *követe* volna költőtársait...

Egy ilyen váratlan esetet mutatnék itt be (mely nem szerepel sem Horváth gyűjtésében, sem – tudtommal – más szakirodalmi munkában sem): oly esetet, melynek ismeretében nem zárható ki, hogy Petőfi olyan kortársától is *vehetett* át képi-szerkezeti megoldásokat (ha tetszik: *poetica inventiókat*), de talán ennél is többet: világgépalkotó *ötleteket*, akivel ismereteim szerint soha nem szokták párhuzamba állítani, sőt akinek kapcsán csak az egyébként kétségtelenül meglévő társasági ellentéteket és „irodalompolitikai” szembenállásokat szokták említeni.

Arról a Hiadorról (azaz Jámbor Pálról) lesz itt szó, akit – mint ismeretes – a Honderü szerkesztősege, valamint kritikuskárdája mint igazi nagy tehetséget, mint ízlésében elegáns, tehetségében nagyszerű jelenséget valóban megpróbált kijátszani a bárdolatlanak és alparinak beállított Petőfivel szemben; Hiador azonban, ha nem volt is nagy és kiemelkedő tehetség, egyáltalán nem szolgál rá arra, hogy az utókor kizárólag e szerkesztői-irodalompolitikus manőver szemzőgéből ítélje meg és el.<sup>1</sup> Hiador viszonylag érdekes, erősen romantikus ihle-

\* E cikk eredetileg a hatvanéves Korompay H. János tiszteletére összeállított tanulmánygyűjtemény részére készült.

<sup>1</sup> Vö. pl. Illyés Gyula véleményét: „Jámbor Pál, Hiador nevét a szomorú emlékezetű Petőfi-ellenes hadjárat tartotta fenn, bár ne tartotta volna.” ILLYÉS Gyula, *Katolikus költészet*, Nyugat

tettséggű (persze középszerű) költészetet művelt, melynek igen sok párhuzama is kimutatható lenne Petőfi költészetével: előzetesen csak egyet idéznék fel, annak bemutatására is, hogy a legendásan konzervatív Honderü hasábjain is milyen erőteljesen lázító hangulatú, mondhatnánk, „petőfiánus” sorok jelenhettek meg...<sup>2</sup> A vers azt írja le (ama jelszó jegyében: „Elátkozott vagy, Emberiség!”), hogy a világ nem más, mint megrendítő és felháborító „embervásár”:

Hol mint darab hust  
Kelmékkel együtt  
Méltatlan áron  
Kalmárok adják  
Az Isten képét  
Mint dolgot el.  
...  
Hol vérhabokba  
Trónok merülnek,  
Nép és szabadság  
Egy hosszú napban  
Súlyednek el.  
...  
Jog asztalánál [...]   
Önérdেকেkből

1933/7.; másszor a Nyugatban: „Honunknak szebblelkű hölgyei költeményeinek olvastán nyilván elájultak a mennyei kéjtől és édeni bájtol, amit égi lírája hinte ölükbe. Ah, mely finomság Petőfi csordáshangú verseivel szemben és valóban el kell olvadnia a Honművész hölgyolvasójának az ilyen zengedezésen, Ki sem tudott ellentállni a társaságban közkedvelt méltóságos úr lantjának, amikor így lebegett a mértéken...” TAMÁS Ernő, *Császár Ferenc és az ítések tévedése*, Nyugat 1933/22.; Hatvany Lajos pedig nem győzi gyalázni szegény Hiadort: „aki összeírt vagy félszáz kötetre valót [??? – M. I.], s mégsem sikerült a versében az ihletnek egyetlen pillanatát megragadnia”; „fűzfapoéta”, „kontár”, „hírnévre szomjúhozó dilettáns”, akinek költészete csupán néhány „ízetlen, savatlan, színtelen közhely lapos, de biztonságos kifejezése”, ami nem más, mint „a forradalomtól megriadt kiváltságos osztály menekülése” (NB.: mindez éppen Hiador forradalmi könyvei, a *Kossuth* és a *Szabadság-dalok* kapcsán jut eszébe...). HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi*, Akadémiai, Budapest, 1955–1957, IV, 160., V, 192, V., 294–296. Megemlíthető, hogy az 1990-es években megjelent két költészeti antológia méltó terjedelemben képviselteti Hiador költészetét (*A magyar romantika*, szerk. MARGÓCSY István, Unikornis, Budapest, é. n., 262–268. [*A magyar költészet kincsestára*, 52.]; *Magyar költők 19. század*, szerk. KULIN Ferenc – SZILÁGYI Márton, Kortárs, Budapest, 1991, 576–596.), de még a legújabban megjelent nagyszabású emlékkönyv is, mely impozáns emléket állít Jámbor Pál történeti, helytörténeti szerepének és tevékenységének, adós marad Jámbor/Hiador költészetének értékelésével. Lásd *Jámbor Pál emlékalbum*, szerk. BEREGNYEI Miklós, Jámbor Pál Társaság, Paks, 2007.

<sup>2</sup> *Az emberiség védszellemé*, Honderü 1847. május 11., 375–376.

Adják a lelket  
 És népet el.

...

Vigyázzatok mind!  
 Törvényhozók! ti  
 Az ember átka s áldásai:  
 Törvény az ember',  
 Pór' és királyok'  
 Itélete!  
 Egy áruló szót!  
 A szent örök jog,  
*Emberjog* ellen:  
 S az árulónak'  
 Pallos fején!

...

Rettegjetek mind!

Mindez azonban még nem lenne eléggé különleges (bár ehhez hasonló párhuzamot nem egyet tudnánk még felsorolni): de Hiador verseinek olvastán találhatunk olyan alkotást is, melynek nagyon nehéz lenne tagadni hatását (vagy legalábbis meglepő párhuzamát) *Az apostol* világképével, szerkezeti modelljével. Hiadornak a *Hangok az emberiséghez* című verseskötetében ugyanis ott rejtezik egy *Látnok és nép* című poéma is, mely az isten által elhivatott nép-megváltónak és a népnek folyamatos egymásra utaltságát és egymás ellen irányítottságát tárgyalja: a prófétikus nagy ember, ki teremtőjével szoros kapcsolatban áll, életét áldozza népéért, s folyamatosan új tanokat hirdet („Lelkében a nagy / Földboldogító / Uj tan megért”), melyek a népet, mely eddig csak megalázkodásban élt, felvilágosítják; ám a hatalom ármánykodása hatásos lesz, „és számkiüzik, / Honárulóként / A látnokot”); mikor újra visszatér, istentagadó népárulóként vetik ki maguk közül, majd legközelebb már szerelméért ítélik el, s megfeszítik. A látnok megátkozza a népet, majd a jövőt megpillantván, visszavonja átkát, s a biztos felszabadult jövő tudatában hal meg. E történet, nemcsak szerkezetében, motivikájában, hanem szenvedélyes és rapszodikus előadásában is igencsak emlékeztet a persze sokkal nagyobb szabású és mélyebb Petőfi-poémára – nem hallgathatom el hát azt a feltételezésemet, hogy Petőfi, *Az apostol* ihletét koncentrálván, a maga személyes sértettségét (melyet a választási kudarc okozott), s a maga jóval árnyaltabb világképét (melyet más verseiben szórta már megelégedett), Hiador művétől *nem függetlenül* öntötte formába.

Hiador kötete 1848-as jelzettel jelent meg – a Pesti Divatlap már az év elején hírt ad róla, mondván, ezek „a szerzőnek kétségkívül legjobb művei”, a költőt „fentszárnyaló szabad szellemnek” titulálja, sőt mutatványt is közöl a versekből.<sup>3</sup> Petőfi minden bizonnyal olvasta e lapot (ha ekkoriban már nem rokonszenvezett is vele), Hiadort pedig nyilván különös figyelemmel kísérte: egyrészt súlyos, figyelemre méltó konkurenciát láthatott benne, másrészt pedig még ők is, Jókaiék is annyira becsülték a költőt, hogy épp ez időben közöltek az Életképek hasábjain Hiador-verset.<sup>4</sup> Továbbra: minden intrika, mesterkedés (továbbá egy kellemetlen vita)<sup>5</sup> dacára úgy látszik, hogy a személyes viszony Hiador és Petőfi-ék között nem lehetett rossz: feltehetőleg 1844-ben találkoztak először; Degré Alajos emlékezése szerint 1846 őszén, mikor Hiador Pesten járt, a Tízek Társasága sokszor együtt volt vele; 1847-ben egyszer Petőfi és Hiador együtt mentek hajón Kiskunlacházáig;<sup>6</sup> később, 1849 tavaszán, Vachottné emlékezése szerint, mikor Debrecenben voltak az országgyűléssel, egy társaságba jártak: Vörösmarty, Petőfi, Vachott Sándor, Jókai, Kuthy Lajos, Pálffy Albert, Erdélyi János; s Hiador saját bevallása szerint olyannyira ismerte Petőfiéknek még házasságát is, hogy még Petőfi jellemváltozását is regisztrálni tudta; továbbá pedig „életének legszebb emléke az volt, mikor 1849 nyarán Petőfivel együtt meglátogatták Nagyszalon-tán Arany Jánost”<sup>7</sup> (sajnos erről az eseményről semmi bővebbet nem tudhatunk). Mindezeknek alapján bizton feltételezhető, hogy Petőfi nem hagyta figyelmen

<sup>3</sup> Pesti Divatlap 1848. február 6., 191.; a mutatvány: 1848. február 13., 205–206. A kötetből itt kiragadott versszak szintén nem méltatlan a figyelemre: „A földön hány ezer rabszolga van? [...] / Hány millió ember, ki van, s nem él? / A földnek hány megváltó kellene? / Elég reá egy költő szelleme. / Megváltó benne minden gondolat – / Hány megváltót terem egy pillanat? / A merre szárnyal, pallos csillog ott, / Minden pallos kiolt egy zsarnokot.”

<sup>4</sup> Az Életképek 1848/4. száma (jan. 23., 119.) közli Hiador *A nap és az éj* című versét; de a lap januárban is, majd augusztustól az év végéig hirdeti Hiador másik, *Hattyúdalog* című kötetét. S Jókai, később, az Életképekre visszaemlékezvén, megemlítvén, hogy Petőfivel közösen szerkesztették a lapot, felsorolván az akkor közölt irodalom színe-javát, a sorban természetesen említi meg Hiadort is! Lásd HATVANY, I. m., IV., 292–293. Egy másik emlékezésében Jókai, elismervén, hogy nem tartoztak egy csoportba (s mindezt a Szigligeti-afférnak tulajdonítva), Hiador költői érdemeit emeli ki: „Külön állt tőlünk Hiador, kinek műveiben sok valódi költészetet kellett felismernünk...” JÓKAI Mór, *Az én kortársaim* = Uő., *Írói arcképek*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Művelt Nép, Budapest, 1955, 178.

<sup>5</sup> 1847–1848 fordulóján Hiador és Szigligeti Ede között éles polémia bontakozott ki szerzői jogi, illetve elsőbbségi kérdésekben (mindketten írtak drámát Corvin Jánosról, Mátyás király fiáról) – s a vitában az Életképek, mondhatnánk, természetesen, Szigligeti pártján állt. A vita anyagához, illetve a kiinduló szituációhoz vö. JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek*, I., s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, Budapest, 1965, 700–702.

<sup>6</sup> HATVANY, I. m., IV., 118.

<sup>7</sup> Az adatok többségét összeszedte: CSONKA Ferenc, *Hiador*, Budapest, 1944, 15, 21, 23, 24. (Sajnos e mű Hiadornak épp teljesítményéről szinte semmit nem tud mondani.) Mindezeket, ha fanyalogva is, megerősíti Hatvany Lajos is.

kívül Hiador műveit. Sőt egy másik emlékezés szerint Hiador és Petőfi együtt látogatták meg Vörösmartyt (1848-ban? vagy előtte?), s beszélgettek az épp akkoriban megjelent Hiador-műről, az *Őrült tárczájáról* – vagyis arról a szélsőségesen romantikus műről, melynek börtön-szabadulási jelenete szintén felidézi, ha persze halványabb költőiséggel is, a később született *Az apostol* rémes vízióját:<sup>8</sup>

És a legelső embert átöleltem,  
Ki jött eléem, s mondám: *szabad vagyok!*  
De ő nem értett, és én elrohantam. ...  
Ezernyi nép hullámozott mindenütt,  
S bámulva nézték nagy szakállomat,  
Egyik barátom jött eléem, nem ismert  
És én nem bírtam megszólítani. ...  
Ifjú valék, midőn börtönbe léptem,  
És most szakállas, megtört ifjú agg,  
Az élet árnya, élet romja még...

Úgy vélem, mindez alapos gyanút ébreszthet bennünk, hogy Petőfi ismerhette Hiadornak művét – Hiador művének olvasása pedig alapos gyanút ébreszthet bennünk, hogy Petőfi, lett légyen akár nagyon lenéző véleménye is vetélytársa egyes verseiről,<sup>9</sup> a *Látnok és nép* című vers nagyon éles dichotómiáját nem csak megélte, nem csak tudomásul vette s feldolgozta, hanem talán el is olvasta. Álljon hát itt maga a vers, bizonyíték gyanánt.<sup>10</sup>

*Látnok és nép*

Térdén a látnok  
Az ész' urához

<sup>8</sup> HIADOR, *Őrült tárczája. Regény*, Pest, 1848, 15. (A *regény* megjelölés megtévesztő: olyan verses poémáról van szó, mely formájában is hasonlítható *Az apostol*hoz.) Megemlíthető, hogy e mű első részének politikai motívumai szintén érdekesek: a lázadás során zsarnokölővé (és így apagyilkossá) lett hős a börtönben így beszél: „Midőn ez álomból felébredék, – / Sötét tömlőczben átkoztam a sorsot, / Melly a népet rablánczban hagyta még. / Nem en-szabadságom sajnáltam én – / Sajnáltam egy szabad nép napjait!...”

<sup>9</sup> Vö. pl. az *Úti levelek* (1847 nyara) nagyon epés megjegyzéseit: „Uramfia, ha már a Hiadorok is drágagyöngyöket írnak, akkor én verseimet kavicsoknak vagy cseresnye-magoknak keresztelelem vagy akármiknek, csak drágagyöngyöknek nem. És Hiadort még velem hasonlítgatják is... teremnt' ugyse', boszankodnám, de restelek.” PETŐFI Sándor *Végyes művei*, s. a. r. V. NYILASSY Vilma – Kiss József, Akadémiai, Budapest, 1956, 70–71. (*Petőfi Sándor Összes Művei*, 5.)

<sup>10</sup> HIADOR (= JÁMBOR Pál), *Hangok az emberiséghez*, Pest, 1848, 17–24.

Sok évek óta  
 Imádkozik,  
 Az ész' világát,  
 A népek' éltét  
 Könyörgi ő.  
 S míg így sok éven  
 Könyörg az éghez,  
 Lelkében a nagy  
 Földboldogító  
 Uj tan megért –  
 Az ég eszét egy  
 Villámsugárban  
 Csókolta meg.  
 Eljő a földre,  
 Melly alkotásán  
 Az alvilágtól  
 Átkozva volt;  
 S az ember által  
 Később ezerszer

Átkozva lett.  
 És szól a néphez,  
 Mint alkotáskor  
 A mély vak ürbe  
 Beszölt az ég,  
 S kinyílt a szellem'  
 Örök bilincse;  
 S a nép, ki eddig  
 Csak vérszopóját  
 Látá szemével,  
 S áldotta ezt; –  
 Most látni kezdi,  
 Hogy nem csak ostort  
 Adott az ég rá;  
 Hogy nem csak éj van  
 Boltján az égnek:  
 Van rajt nap is.  
 És kéri vissza  
 Jogát, mit Isten

Adott – s az ember  
Elvette azt.

S a vérszopók, kik  
Szemét a népnek  
Bekötve tarták,  
Most jó atyákként  
Fölállanak:  
„Köz jó kívánja,  
El, számüzessék  
Az árulót!”  
És számkiüzik,  
Honárulóként  
A látnokot;  
S megszokja ismét  
A régi nép.

De eljön újra  
Dicsőbb alakban,  
Zúg, mint bezárt vész,  
Ég, mint a napfény,  
Sir, mint a rabláncz.  
És forr a nép –

S ismét moraj kél  
Álszentes ajkról  
A látnok ellen:  
Istent tagadja!  
Népáruló! –  
S a szentes ajknak  
Hisz mindig a nép –  
S kövekkel űzik  
Őt újra ki.  
És újra eljő –  
És megfeszítik  
*Szerelméért!*

S a vértanunak  
Vég-hangja átok:

Légy átkozott, nép!  
 Lánczot nyakadra!  
 Méltó reád –  
 Míg haldokolva,  
 Fenn a kereszten,  
 Nép' gúnya közt a  
 Távolba néz –  
 S látnok-szemével  
 Lát egy közel kort,  
 Lát jőni népet,  
 Melly őt megáldja –  
 Megérti – őt.  
 És visszavonja  
 Átkát a népről,  
 S vég-pillanatja  
 Áldás reá.  
 S halála nem fáj,  
 Mert összesért hal; –  
 És *egy'* halála  
*Nép'* élete.



ZÁGONYI ERVIN

## A Kosztolányi–Illyés–vita nyomában

*Kosztolányi választöredékei, kérdőjelekkel*

### *Előttörténet*

Illyés Gyula könyvtárában az 1934-es, ismert vitájukig terjedő időszakból ma hat Kosztolányi-kötet található: verseiből *A szegény kisgyermek panasza* (1919), *A bús férfi panasza* (1924, „Karinthynak szeretettel Kosztolányi Dezső Budapest 1924” dedikálással), a *Meztelenül* (1927), a prózai művekből a *Mécs* (1913), az *Öcsém* (1915, Illyés autográf bejegyzésével: „I.Gyula, 1920. dec. 8.”), a *Rossz orvos* (1921).<sup>1</sup>

Mindennél azért időztem, mert kettejük viszonyával foglalkozva a Kosztolányi-hagyatékban megtaláltam Illyés köszönő lapját, egy Kosztolányitól kapott kötetért.

Kedves Barátom, köszönöm könyvedet. Tartalmát rég óta ismerem – azok közé tartozom, akik, Németh László szerint, miattad olvasnak ujságot –, tegnap átolvastam még egyszer. Egynémely darabját harmadszor is elolvastam, azt hiszem, már betéve tudom. – Talán nem tudod, hogy egy nemzedék tőled tanul prózát írni, tőled tanul magyarul; ha ez örömdre van, boldog vagyok, hogy megmondhatom. Én is tőled tanulok. Őszinte szeretettel üdvözlől, igaz híved

Illyés Gyula 1933. okt. 20.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vö. TAKÁCS Mária, *Illyés Gyula könyvtára*, I., Wosinsky Mór Megyei Múzeum, Szekszárd, 1999, 295–297.

<sup>2</sup> Vö. SÁFRÁN Györgyi, *Kosztolányi Dezső hagyatéka. Kosztolányiné Harmos Ilona hagyatéka. Hítel Dénes gyűjteménye*, MTAK, Budapest, 1978, 66, Ms 4622/369-jelzettel (a továbbiakban: *Kosztolányi-hagyaték*). A levél szövegét lásd még *Levelek Kosztolányihoz 1906–1936*, vál., s. a. r., bev., magy. DÉR Zoltán, Veljko Vlahović Munkásegyetem, Szabadka, 1985, 105. (*Életjel miniatűrök*, 42.)

Csak találgathatjuk, melyik kötetért szól a meleghangú köszönet. Friss műként az *Esti Kornélra* gondolhatnánk; az „azt hiszem, már betéve tudom” kitétel azonban inkább a Pesti Hírlap-beli karcolatokra, rajzokra utal, ilyenekből az 1929-es *Alakok* vagy talán már a *Bölcsőtől a koporsóig* jöhet számításba. Németh László hivatkozott szavai a Zeneakadémián rendezett Kosztolányi irodalmi esten hangzottak el, 1933. február 11-én, aztán a Tanuban voltak olvashatóak;<sup>3</sup> Illyés ezeket visszhangozza. Később csak a maga első kötetének előzetes elküldését idézi föl: „Akkor még szokás volt, hogy a fiatal költők elküldték kötetüket azoknak az idősebb íróknak, akiket különösen megbecsülnek. Így küldtem én el neki első könyvemet. [...] Nagy meglepetésemre harmadnapra kaptam is már tőle csontpapír borítékban, zöld tintával, zöld nemesi pecséttel lepecsételt levelet. Néhány udvarias köszönő mondattal. Ahogyan mondjuk egy jólnevelt arisztokrata viszonzozza valamely hívének a tisztelgését. Nemigen láttam őt.”<sup>4</sup>

Az utolsó mondat azonban kiegészítésre szorul: Illyés a köszönő levél előtti napokban Karinthy és Kosztolányi társaságában kísérte a farkasréti temetőben nyughelyére Fenyő Miksa első feleségét.<sup>5</sup> Kezdődő barátságuk másik, szintén ebből az időből származó és Kosztolányi részéről már-már cinkos-bizalmas viszonyú emlékét idézi föl az Illyéstől Dér Zoltánnak elmesélt epizód: a Nyugat-barátok egy irodalmi délutánjáról, miután Kosztolányi indokolta hallgatóságának, miért olyan választékosan öltözött – „innen még kell valahová mennie, s ott ez a megjelenés kötelező” –, a műsor végeztével együtt mentek el, s Kosztolányi ’egy kávéházba invitálta be’ barátját. „Onnan kijövet is szívesen elkísérhettem – haza” – fejeződik be a történet.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Az irodalmi estről lásd Pesti Hírlap 1933. febr. 11., 10.; Németh László bevezetését lásd Tanu 1933. április, 245–248. = NÉMETH László, *Két nemzedék*, Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1970, 118–121. (Az 1936-os datálás itt téves.)

<sup>4</sup> Dér Zoltán magnóra felvett beszélgetése Illyéssel Kosztolányiról, 1974. december 5-én; vö. DÉR Zoltán, *Illyés Gyula Kosztolányiról*, Üzenet 1975/2–3., 77–86. valamint ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1973–1974*, vál., szerk., s. a. r. ILLYÉS Gyuláné – ILLYÉS Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 375.

<sup>5</sup> Egyikük, a bánat oldására, megcsiklandozta Illyés tenyerét. Vö. ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1946–1960*, vál., szerk., s. a. r. ILLYÉS Gyuláné, Szépirodalmi, Budapest, [1987], 67–68. Fenyőnéről, a temetés időpontjáról lásd TÖRÖK Sophie, *Egy kedves Eltávozottról*, Nyugat 1933/20., 325–328.

<sup>6</sup> DÉR Zoltán, *Illyés Gyula Kosztolányiról*, 85. A Nyugat-Barátok Irodalmi Szalonja 1933. október 3-án folytatta újra évi előadássorozatát; Kosztolányi november 4-én Lamb-esszéjét olvasta fel; november 11-én volt szerzői estje; a következő, a vitát nem sokkal megelőző Kosztolányi-estre 1934. február 10-én került sor; vö. *A Nyugat hírei* közléseivel, 1933/21., 434; 1933/22., 490; 1934/4., 240. (A szövegembe illesztett, szám és személy szerint módosított idézeteket ’...’ jellel léssel közlöm, a szözerintieket ’...’ jellel.)

*A vita*

Kosztolányi 1934. március 11-én tette közzé a *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz* című írását.<sup>7</sup> Itt csak főbb pontjaira utalok. A betegségéből épülgető költő 'az elmúlt esztendőben megjelent verseskönyveket böngészte'. A címzett, egy tegezve szólított ifjú költő panasza kapcsán – „manapság senki sem olvas verseket” – leszögezi, hogy az igazi versolvasó is „olyan csoda, mint az alkotó művész”.

Az olvasott versekre térve Kosztolányi alaptétele: a század eleji „remek verselés, a tündöklő rímek” után az impresszionista és jelképes költők áttértek a szabad versre, „a legnagyobb zsarnokság és a legnagyobb szabadság” hullámvonalú változásának megfelelően. Ma viszont – folytatja – „az egyszerűség és a természetesség felé törekszünk”. E két kíváncsi „modorosságai és kellékei” a versekben „az üszők és a szérük”. Azonban „ahhoz, hogy [...] az üsző tényleg üsző [...] s a szérű tényleg szérű legyen, nem kisebb boszorkányság kell, mint ahhoz, hogy a halálvágyból és az ájult bánatból csakugyan halálvágy és ájult bánat legyen”.

Elveti „ezt a sok paszulyt és tinót, ezt a sok bárgyú és szürke sületlenséget, ezt a térben egymás mellé rakott pongyola eseménysorozatot” s azt a zárt formát is, melyhez a címzettek visszatértek, mert az olyan „laza”, „mint egy gatyá avagy borjúsájú ing”. Idézi rímeiket is – „mondtak-haladtak, gyermekek-mentek, mondj-hogy” –, „melyeket még egy süket barbár sem érezhet rímnek”. „Félek – zárja le gondolatsorát – hogy „a verset egy klafffogó bocskorra tiporjátok, s költészetünket rövidesen elkanászosítjátok.” Őv – ahogy Arany is tette<sup>8</sup> – „a derék Tinódi Lantos Sebestyén” illetéknéppen való feltámasztásától.

Illyés magára vette a cikkben mondottakat, s egy hét múlva felelt is rájuk, *Nép és költészet, egy kis verstan Kosztolányi Dezsőnek* című vitairatával.<sup>9</sup> A kései kutató kötelessége, hogy jelezze azokat a változtatásokat, melyeket Illyés az itt olvasható – s Kosztolányi által is így ismert – szöveghez képest végzett a későbbiekben. Változott a cím nyomdai megoldása. Erre Illyés is utal Dér Zoltánnak: a szenzációhajhász szerkesztő a cím mellé odabiggyesztette a „Kosztolányi Dezsőnek”-passzust, s így a cikk – ezzel a szerinte valójában „tiszteletből” eredő „ajánlással” – „kitanításként” hatott.

<sup>7</sup> A Pesti Hírlap Vasárnapja 1934. márc. 11., 4. = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ábécé*, s. a. r., bev. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, [1942], 162–166.; Uő., *Nyelv és lélek*, vál., s. a. r. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2002, 477–479.

<sup>8</sup> Vö. ARANY János, *Vojtina levelei öccséhez*, I. levél = Uő., *Összes költői művei*, Franklin-Társulat, Budapest, [1932], 106.

<sup>9</sup> Magyar Hírlap 1934. márc. 18, 9–10 = ILLYÉS Gyula, *Ingyen lakoma*, Szépirodalmi, Budapest, 1964, I., 210–217.; Uő., *Iránytűvel*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, I., 362–368. (Illyés tévesen datálja 1933-mal az írást.)

A fejlődés ma így olvasható:

NÉP ÉS KÖLTÉSZET,  
MEG EGY KIS VERSTAN  
*Kosztolányi Dezsőnek*<sup>10</sup>

Eredetileg viszont így:

NÉP ÉS KÖLTÉSZET,  
*egy kis verstan*  
*Kosztolányi Dezsőnek*  
*Írta: Illyés Gyula*

Az eredetiben tehát a második és harmadik sor egybeesik, s az egész cím így értelmezhető: Nép és költészet = egy kis Kosztolányi Dezsőnek szóló vers-tan. Illyés aztán a mellérendelő kötőszóval – „meg” – enyhíti a cím élességét, s így a cikk lényege a „Nép és költészet”, ráadásként egy kis verstani adalékkal, s a címzett neve is kevésbé kiugró helyre kerül.

Hasonló eufemikus enyhítéssel él Illyés kötetbeli szövegeinek elején is. Az újságcikk eredetileg így kezdődött: „*Kedves Uram*, közös barátaink felhívták figyelmemet cikkére [...]”, ez aztán így bővül: „*Kedves Uram*, közös barátaink föl-hívták figyelmemet elmés, lendületes cikkére [...]”. Az „ellenfél magasztalásának” ősi retorikai eszköze tehát utólagos itt.

Viszont elmarad a kötetekből e bevezető bekezdés utolsó, Illyés személyes sértettségét aláhúzó mondata. Eredetileg: „A cikk címe után félig-meddig rám véltek ismerni. Megbocsátható hiúságomban könnyen hajlok minden megkülönböztetésre.” Illyés módosít az ötödik bekezdésen is, kollektívvé váltva a büszke első személyűséget: az „Azzal a vallomással kezdem, hogy egyáltalán nem vagyok naív” tétel „Azzal a vallomással kezdem, hogy egyáltalán nem vagyunk naivak” fogalmazásává lesz. Ez a változtatás indokoltabb, mint az előzőek: a bekezdés élén álló „Azzal kezdem, hogy föltárom kártyáimat” mondatindítást fejti ki, a folytatásban pedig magával együtt már társait is jellemzi. (Egy-két rámutatózó változik-módosul még, s a kötetek „A háború előtti csiszolatlan finom költészethez viszonyítva” kezdetű passzusa a Magyar Hírlapban található helyesen: „csiszoltan finom”).

<sup>10</sup> ILLYÉS, *Ingyen lakoma*, I., 210.; ILLYÉS, *Iránytűvel*, I., 362. A vita mindkét szövegét együtt lásd KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, 477–479, 598–602.

Illyés az *Ábécé*-kötet bevezetője szerint „pirosodó füllel” olvasta a *Vojtina*... sorait, 'a vérfutás elérte fejét is', és köszönő levele baráti tegezését metsző magázásra váltva 'visszavagott'.<sup>11</sup>

Vitapartnere erényeinek itt valóban olvasható felsorolása (alkalmi karcolatai is irodalom, „rendkívüli értő”, „a magyar nyelv és a magyaros szellem föl-készült védelmezője”) után felel Kosztolányi bírálata. Hiszen 'tudtával ezideig ő bégetett legtöbb marhát' s 'társai közül az ő rímei a legcsapnivalóbbak'. Azonban velük együtt nem „szűzien tájékozatlan”: az ő verseik „pongyola öltözete” a Kosztolányiéknál „frissebb párisi szövevből” készült, nem a múlt század ötvenes éveiből valóból, Gautier és Herédia szabása szerint. A „remek verselés, a tündöklő rímek” után – folytatja Illyés – a költők „mondatkötéseikben, versformáikban” „meztelenül” jelentek meg, most pedig „a meztelenek között egy-ketten [...] gatyában léptek elő”. Ők nem Aranyt írták zászlajukra, hanem Petőfit, s az ő szándékát követik, a nép uralkodását a költészetben és a politikában.<sup>12</sup> Felrója Kosztolányinak, hogy nem „a versek igazi tartalmáról” szól, arról, „hogyan hoztak, mit mondanak, miről panaszkodnak” „a nyomorultak”, hanem – akaratlanul is a nép uralomra jutásának ellenfeleit segítve, azokat, akik „cikkét ki-törő örömmel fogadják” – „rímeik és ritmusuk gyalázatos” voltáról.

S eme utóbbi pontban kíván Illyés Kosztolányival „tárgyilagosan, adatszerűen vitázni”. Utal „a negyvenes évek tökfűjű ítéseinek” válaszoló Petőfire: ő „magát ösztöneire bízva” „jár legközelebb a magyar nyelv még kikutatlan verselési törvényeihez”.<sup>13</sup> A *Tiszával* illusztrál: „rossz rímeinek összhangzása kellemes csengő-ként csendül a vers zenéjébe”. Ellenpéldaként – cím szerint meg nem nevezve – a fél évvel azelőtt megjelent *Számadás* ötödik szonettjének „hányingerlően cukros”, Illyést őket 'kiköpésre' ingerlő két rímpárját – „karéja-paréja”, „réja-kabaréja” – idézi. Ezek valóban „kérkednek és rikoltoznak, mint a héják”. Majd modernebb ellenpéldaként Jammes „csapnivalóan bájos rímeire” utal, egy kicsit álságos bókka adózva vitatársa „oly pompás rímekben” történt Jammes-fordításainak.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> KOSZTOLÁNYI, *Ábécé*, 9.; ILLYÉS, *Ingyen lakoma*, I., 242.; ILLYÉS, *Iránytűvel*, I., 394. (Itt: „A vérfutás elérte az agyamat is”)

<sup>12</sup> Később Arany is zászlójukra kerül; évtizedek múlva mondja Illyés: „a Jónás könyvét soha nem írja meg (Babits), hogyha nincs az, mondjuk ez a magyar néppel, az Arany János-i, Petőfi hang-jával ismét találkozó nemzedék.” *Nyugat 1908–1941*. Salamon István dokumentumjátékának 5., befejező része, Vas István és Illyés Gyula visszaemlékezése. Hangfelvétel, Kossuth Rádió, Budapest, a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján.

<sup>13</sup> „az ösztön vezet, s ahol ők engem rím és mérték dolgában a legnagyobb hanyagsággal vádolnak, talán éppen ott járok legközelebb a tökéletes, az igazi magyar versformához” PETŐFI Sándor, *Előszó az összes költeményekhez* = Uő. *Összes költői művei*, Franklin-Társulat, [Budapest, 1941], 1341.

<sup>14</sup> Illyés a Pesti Hírlapban közölt Jammes-fordításokra emlékezhetett: vö. *Francia költők*, Pesti Hírlap Vasárnapja 1933. okt. 15, 4.; 1934. jan. 17, 14.

Aztán Rimbaud-val és a még újabb francia líra egy példájával bizonyít, s végül a maga és – megint csak nevesítetlenül – Erdélyi József egy-egy versrészletével tetőzi érvelését, kiemelve ezek „eleven”, illetve „félíg tökéletes” rímeit.<sup>15</sup>

Finom oldalvágás az „És a deszkák mögött / Rádrohantak az emberek” rím-párjának értelmezése: jó ’ízlése’ nem engedi, hogy a „megett” változattal éljen: Kosztolányi használta már, és a vita után is nyugodtan használja majd, olyan remekekben, mint a *Szellemidézés a New York-kávéházban* és a *Könyörgés az itt maradókhöz*. Befejezésül kéri a „még nem beteg és nem öreg” Kosztolányit, hogy a közvetlen elődök szabad versei után „a legrosszabb klapanciát, a leglazább formát” is „nagyilelkű ajándékként fogadja”, hisz ezek is a fejlődést szolgálják, „a költészet végtelen romboló-építő folyamatában”.

Hosszan idéztem a vita „pengeváltásait” (Illyés szava): a továbbiakban így tudunk kézzelfoghatóan visszautalni rájuk.

### *Kosztolányi választöredékei*

Kosztolányi válaszolni kívánt a *Nép és költészet...*-re. Illyés maga is utal erre: „Később, már Kosztolányi halála után jóval, Kosztolányi Ádámtól tudtam meg, hogy Kosztolányi akart erre a cikkekre felelni, s Füst Milán beszélte le róla: ne tiszteljen meg a válasszal.”<sup>16</sup>

Magam, mint egykor az *Ábécé* kötet recenziója, Vas István is, sokáig A Pesti Hírlap Vasárnapja 1934. május 6-i számában megjelent glosszát tartottam a polémia Kosztolányi részéről történt folytatásának és egyben lezárásának.<sup>17</sup>

Egy hosszabb Illyés–Kosztolányi-tanulmányt tervezve fordult figyelmem a Kosztolányi-hagyatékban található vitaanyagra. Ez egy nyomtatott fejlécű, fekete szegélyezésű, „KOSZTOLÁNYI DEZSŐ” jelzésű kis borítékban van (Ms 4613/52), rajta Kosztolányi kézírásával „Nép és költészet Rím és forma Illyés vita-anyag”, és három autográf kézírású papírlapot tartalmaz.

Az első (Ms 4613/53) latin betűs, zöld tintával írt, A4-es nagyságú, de annál valamivel szélesebb, (Sáfrán Györgyi a benne szereplő, aláhúzott „A nép és NEP”

<sup>15</sup> Illyés verse a *Havas emlék*; az idézett sorpár végleges változatában „ugráltál a deszkák mögött, / rádrohantak az emberek”; Erdélyi az *Üzenet*; Illyés-idézte versszaka, „félíg tökéletes” rímével: „Akármilyen tornyos, emeletes kastély, / ne feledd, hogy cselédházban / szült az anyánk, testvér!” Vö. ILLYÉS Gyula, *Haza a magasban*, Szépirodalmi, Budapest, [1972], 227.; ERDÉLYI József, *Fehér torony*, Püski, Budapest, 1995, 48.

<sup>16</sup> DÉR Zoltán, *Illyés Gyula Kosztolányiról*, 78.

<sup>17</sup> *Ákom-bákom: Február. Csöndélet a kórházban. Megjegyzés a rímről*, Pesti Hírlap Vasárnapja 1934. máj. 6., 3.; VAS István, *Kosztolányi Dezső: Ábécé*, Magyar Csillag 1942. júl. 1., 42. = *Hajnali részegség, In memoriam Kosztolányi Dezső*, vál., szerk., összeáll. RÉZ Pál, Nap Kiadó, [Budapest, 2002], 303.

szavakat emelte ki a lap címeként), a hátoldalán tenyérnyi szintén zöld tintás, gyorsírással jegyzett;

a második (Ms 4613/54) szintén A4-es nagyságú, ceruzás gyorsírással írt, felső felén latin betűs „*Illyés*”-, az alsón „*Arany Petőfi*”-jelzettel, a lap baloldalán ismeretlen eredetű, latin betűs tartalmi összegezéssel;

s végül egy harmadik, szintén gyorsírással írt (katalógusszám nélkül), rajta felül két fél, balra lent egy majdnem egész tenyérnyi szöveg, valamint külön írva, az oldal közepén jobbra egy egysoros szöveg, az utóbbi kettő kockás papíron, a lapra ragasztva; az összes ceruzáírással.

2004 októberében elküldtem az anyagot Schelken Pálmának, az 1933–34-es *Napló* gyorsírással írt szövege megfejtőjének. Ő volt szíves, megfejtette számomra a második, az „*Illyés*”, „*Arany Petőfi*”-lapot, és elküldte nekem 2005 januárjában.

A többi gyorsírással írt töredék megfejtésére az idő, betegségéből éppen lábadozó hölgy sajnálatomra már nem vállalkozott. Azonban még megjegyezte, a latin betűs lap hátoldaláról vagy a harmadik lapról szólva: „Részben olvashatatlan oldal, Kosztolányi különböző feljegyzéseivel, egyik *»Népiességért«* címmel, gondolatok a népiességről.” 2008. április 12-én aztán köszönettel kézhez kaptam a hiányzó töredékeknek az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Kutatócsoportja támogatásával, Bengi László szíves közvetítésével készült megfejtését is, Schelken Pálma tanítványa, Lipa Tímea munkájaként. Így a bennük található fontos többleteket is figyelembe vehettem.

Az első lapot a magam olvasatában adom, a másodikat párhuzamos hasábközzel, Schelken és Lipa megoldásában, a többi töredéket Lipa szövegével. Az olvashatatlan, illetve részben olvasható szavak jelzése nálam (xxx), illetve (xx+szóvég). Schelken Pálma nem jelzi, szövegében adott esetben egy vagy több szó maradt megfejtetlenül, itt egységesen az általa is használt ... jelölést alkalmazom; Lipa Tímea aláhúzással, illetve / jellel utal a megfejtethetetlen, illetve nem egyértelmű helyekre, szövegeit ennek megfelelően közlöm. Magyarázataimban a latin betűs szöveget tekintem elsődlegesnek; ehhez csatlakoznak aztán a gyorsírással írt töredékek részéről történő értelmezési kísérletei.

# 1.

## A folyóírással írt szöveg (Ms 4613/53)

Forma a lényeg. Versnek tartalma nincs. De én szeretem a dolgokat nevükön nevezni. (xxx) (xxx) (xxx) nélkül.

A meztelenség szebb, mint a gatyá. ---

Sértő Kálmán. ---

Elhígulás lanyhulás, rossz versek ellen szólt.	Nem (xxx) – (xxx) nem. <u>A nép és NEP</u> --- Engem (áthúzva: a) hiúságomban nem lehet megsebezni, mert amennyire tudom – hiúnak nem igen vagyok hiú. Ezért (olvas- hatatlan törlés) merek harcba szállni mindenkor, amikor lel- kiismeretem arra int, sokszor fölötte népszerűtlen ügyért is, melyet igazságnak (javítva: igazságosnak) érzek. Pályámon itthon és egyebütt (áthúzva: messze) több elismerést kaptam, mint amennyi szükséges volt (áthúzva: ott?) (xxom) fenntar- tására. Néha szinte (xxom) a sebeket. A sebek sajgása és viszketezése számomra különb (áthúzva: izgatószer) serkentő, mint az alattomosok tömjénezése.
Ismétlem lapos, bárgyú, üres,  a rossz vers sek ellen írtam!	--- Petőfinek valóban tökføj ellenfelei voltak. De – (xxx) lássunk tisztán – itt nem Petőfiről van szó, hanem a Petőfi- utánzókról, akik ellesték, hogy ez az isteni gyermek, akit nálam senki jobban nem bámulhat, (áthúzva: hogy) mi- képen krárog és köp s minthogy képtelenek őt követni szé- dítő és andalító, mindig formás és természetes röpjülésé- ben, legalább a krárogását és köpését igyeksenek mímelni.
Nagyon fölé nyes, lezser(?), mindketten – nem vagyunk fontosak, fon- tos a (xxx), az irodalom	--- A francia nyelv lazíthat. De a mi nyelvünk ojtásra, pallé- rozásra, dugványozásra szorul. ---
<div>Irányzat</div> lapos, só- talan, unal- mas, – elbe- szélő bandu- kolás, a	Réja – kabaréja – „a gyomor ég” – az (xxx) (xxx) (xxékkel) A rím se jó, se rossz.” Ezt a kitanítást tehát visszauta- sítom. Az (xxt=ügyet?) szolgálják. ---  Nem rá céloztam. (Áthúzva: De) Magára vehette volna ezt is. De minthogy találva érezte magát a vádjaimmal, a ter-



mészertes szellemi visszahatást el kell ismernem.  
Igazat ad az idő! -

2.

A gyorsírástos töredékek

A) Illyés (a név latin betűs írással, Ms 1613/54)

Schelken:

Ne hivatkozzunk francia  
példára.

Olyan ez mint két idegen  
...

Pongyolasága,...

ezen kívül követelmény  
bár oltja magában a popu-  
lismust (latin betűsen)is

De mi vagyunk ma is csak  
a népé, akinek írunk...  
a nép lelkéből leledzett  
(lelkedzett?)féle  
vagyunk...

műveljük, szemelvényezzük  
...

Lipa:

Ne hivatkozzunk francia példára.

Olyan ez, mint két idegen csónakot  
összehasonlítani. A francia vers,  
amit évszázadok óta lombikban és  
gőrcsőben fejlesztettek a vers ve-  
gyészei, oly csiszolt, hogy  
joggal vágyakozhat egy kis kelle-  
tésre és pongyolaságra, s követvén  
rég oltja magába a populismus-t  
(latin betűs írással) is.

De a mi versünk még ma is csak a  
népé, mindnyájan, akinek írunk a  
nép lelkéből leledzett felféle  
folyton, s még valaki tudunk/szaba-  
dok, hogy ezt f\_\_\_\_/formába és  
fejlődés típusú verset igenis olt-  
juk, szemelvényezzük, műveljük és  
mi cégességére és művésziességé.  
\_\_\_\_\_, amely (a) mestersége, mint a  
pongyolasága, s ehhez most meg le-  
het becsét a mesterségtelenségét,  
mint a pongyolaságát, melyet egy-  
szerűnek és természetesnek nevez a  
kényelem szeretet. A francia ütemes  
vers jellegzetesen nem üres vers.  
Mert a prózája oly dallamos, hogy  
már kettős ütemnek is tűnnek. De a

Csak a mi versünk friss,  
kemény és érdes... –  
Ezt nem hozhatjuk ide.  
Kortársak vagyunk... Haj-  
lamosak folyton a nagy  
terjedelmességre...mert  
veszélyeztetés mindenütt  
a népieseknek...

mi versünk üres vers = kemény és  
érdes, kés\_\_\_ért kell törekednünk.

A szöveg mellett baloldalon, függőlegesen, latin betűs, nem Kosztolányitól származó írással: „Kritika a francia és a magyar könyv közötti különbségről”.

B) Arany Petőfi (latin betűs írással) int (ugyanazon az oldalon)

Schelken:  
nyugodt lehet, – nézetemnek,  
...Noha viszont feltételezhe-  
tő, hogy nem lelátás (lené-  
zés? Z.E.), önkéntes vagy kény-  
telen, az nekem mindegy, nem  
tiltakozom,...nem elég, hogy  
nem félelem, nem gőg, mert iro-  
dalom gátja a versek ellesése-  
nek „Kíé az én szívem” – mit  
tehetnek, ha nem tiltakozunk.  
És nem mentik meg. És ne tudja  
senki őket ki... Én használni  
akartam a növekedést  
eleinte és igazságra kényszerí-  
teni egy csomó nagy tehetségű  
fiatalabbat...S hogy bizonyos  
vagyok, hogy sokan (kiknek jó  
szemük van), ha nem is most,  
majd később igazat fognak ne-  
kem adni. A cikk nem egyszerű.  
... – és azon kívül csálnak.  
Ezzel egy más cikkben is (úgy  
rémlik), nekem szolgáltatott  
igazat az író. Közlök véleménye-

Lipa:  
Nyugodt lehet, lévén nézetem-  
nek. \_\_\_vers\_\_\_ tiltakoz\_\_\_.  
Hogy ez a kelletés alantas  
vagy kénytelen, az  
nekem mindegy. Ne tiltakozz,  
ne r\_\_\_, nem elég, hogy, nem  
félelem, nem gőg, mert az iro-  
dalom, a gátja a versek elle-  
sésének. „Ez az én szavam”.  
Valamit/mit tehetnek, ha nem  
érezik. És nem mentik meg. Nem  
tudja őket senki, kellő, mint  
a miénket. Én használni akar-  
tam, növekedést elérni és i-  
gazságra kényszeríteni egy  
csomó nagy tehetségű fiatal  
barátot. S ha bizonyos vagyok,  
hogy sokan (akik jószeműek),  
ha nem is most, majd később i-  
gazat fognak adni nekem.  
A cikk nem egyszerű és azonkí-  
vül csálnak ezzel. Egy más  
cikkemben is (úgy rémlik), ne-  
kem szolgáltatott igazat az

nyemet, gyakran tapasztalom,  
rám való hivatkozás nélkül,  
– és ez sebez.

---

Önző vagyok, legyen ő is önző.  
Kívánom se nekem, se neki  
(? – Z. E.) ne legyen igazam, se  
I.Gy. (latin betűs írással) –  
nek, hanem a kettő között ta-  
igazságot. Ott is van. Hegeli  
dialektika. (latin betűs írás-  
sal, az utolsó két mondat alá-  
húzva)

-----

író. Közlik véleményemet,  
gyakran tapasztalom, reám való  
hivatkozás nélkül. És ez sebez.

---

Önző vagyok, legyen ő is önző.  
Azt kívánom, se nekem ne le-  
gyen igazam, se I.Gy. (latin  
betűs írással) – nak, hanem a  
kettő között találják meg az  
igazságot. Ott is van. Hegeli  
dialektika. (latin betűs írás-  
sal, az utolsó két mondat alá-  
húzva)

-----

A jobb felső sarokban:

Szolgalelkűségre és tapasza-  
lat nyeresre nem tartok szá-  
mot, mert nincs rá szükségem.

Szolgalelkűségre és tapasza-  
latnyeresre nem tartok számot,  
nincs rá szükségem.

A szöveg melletti baloldalon, függőlegesen, nem Kosztolányitól származó, latin  
betűs írással:

Kinek van igaza: Kosztolányi Dezsőnek v. I.Gyulának „Se nekem ne legyen  
igazam, se I. Gy.-nak, hanem a kettő között találják meg az igazat. Ott is  
van. Hegeli dialektika.

### 3.

Leltári szám nélküli lap  
(Csak Lipa Timeánál szereplő megfajtések)

Bal felső szöveg: (az első négy sor áthúzva)

irodalomban kevés t \_\_\_\_ embernek. Egy szóból.

(Lipa: Ez az utolsó sor, és az egyetlen, amelyik nincsen áthúzva) vitákat,  
igazságokat közöl/ k s z f \_\_\_\_ nem lehet egyáltalán és \_\_\_\_.

Bal alsó szöveg:

Lép és eket (kétszer aláhúзва). , ima, ima. Általában kinevetjük minél betegesebb a csengése, annál \_\_\_\_\_, minél \_\_\_\_\_bb és s ki t sz ezenkívül veszett. Ez a lefelé kezdet végszerű. Hogy van bennünk kegyelet és őszinteség, bevalljuk \_\_\_\_\_va vagy \_\_\_\_\_n, hogy szeretjük. Csak/de \_\_\_\_\_ őket és meg szólítani/megközelíteni nem illik. Ősz \_\_\_\_\_ és két/kit k\_l\_cs\_s\_ság. Valaki szé, illatszereket és egyetlen \_\_\_\_\_. Csak illatszer \_\_\_\_\_ annál / azonnal játékon / jeleken / célokon, \_ illatszer, nem fog kellő, dicső vég. Nem/ne \_\_\_\_\_rá gondolni. Hát mit gondol a költő, bemutatván ujjával amíg verseket gondol, egy/hogy nem emlékeznek a versére, lelével, tanulják, talán/tart \_\_\_\_\_kivel, vagy amivel \_\_\_\_\_költő k \_\_\_\_\_gy e z sz \_\_\_\_\_élyes

Jobb felső szöveg:

Ismerem a francia új költőket. Sokukat személyesen is. Rémlík egy/meg te elő, hogy maga küldte el hozzám kötetét. Ez nem szöveg és hogy szövegből csinálják, akik \_\_\_\_\_. Kellő végű lehet \_\_\_\_\_. Ét ilézelembe/ből. De oly közöny, hogy a vers feledésbe/ből/fogadásból tesz / is egyből eszség/részség/készség.

-----  
f\_\_\_\_ vén/ ezzel hogy \_\_\_\_\_repül valaki nem kell. Mind \_\_\_\_\_ság szakított tömeget.  
rossz rímekért ne menjünk külföldre.

Jobb oldalon, középen egysoros szöveg:

Egész egyben kétségtelen így búvölő szép szemét.

Jobb alsó szöveg (A szöveg olvashatóságát egy-két helyen tintapacák nehezítik, Lipa Timea jegyzete; valójában a folyóírási szöveg – Ms 4613/53 – hátoldalán – Z. E.):

Az új szimbolisták korát idézi: „éjjeli/ájult bánatok” némely. Hatások összeegyeztetése (aláhúзва) = az ember. Előzéb szoltam az irodalmunk, mint hat (aláhúзва). „hosszú idézet” (aláhúзва) mit hogy az oldatok / időket. Elégge ismerem az oly üszözöket (üszözöket? – Z. E.) is. Sokan személyesen küldték el hozzám a köteteket... de a francia vers kézbe véve más, mint a miénk. Nekem nem lehet \_\_\_\_\_t, mert (éppen mert parazita vers) ezt nem hozhatjuk ide. Kortársak vagyunk. Hajlamosak folyton e nagy ter-

jedelmességre. Mert ez veszélyeztetés mindenütt a kis népieseknek...” (Schelken Pálmánál az utolsó mondatok – „Ezt nem hozhatjuk ide” kezdettel – az „Illyés”-rész végén olvashatók – Z. E.)

\* \* \*

A választöredékek számos, még értelmezésre váró pontot tartalmaznak. Talán a latin betűs és a gyorsírással írt rész időbeli viszonya sem tisztázható. Az előbbi lehet korábbi, mondatai kerekrebbre formáltak, gondolatmenete többé-kevésbé az Illyés-cikkét követi. A latin betűs oldal margójára rótt megjegyzések a továbbgondolás nyomai lehetnek, és későbbi gondolatait, ötleteit rögzítette Kosztolányi a további, tenyérenyi, féltényérenyi gyorsírással írt jegyzetekre.

Mindenekelőtt: az összes töredék fényében sem lett egyértelműbb, ki(k)ről, ki(k)nek szól a *Vojtina*... figyelmeztetés-sora. Mindaddig nem sikerült a Kosztolányi idézte két rímpárnak (az is feltételezhető, hogy ezek csak a költő fikatív, illusztráló példái), sem – ahogy Illyés idézi-összegezi Kosztolányi szavait – „a bárgyú sületlenségek pongyola sorozatának” megnyugtatóan nyomára akadnom. A „marhabőgés, paszuly és tinó” valóban Illyésre utal elsődlegesen,<sup>18</sup> de nehezen képzelhető el, hogyan érezhette és minősíthette volna Kosztolányi „laposnak, bárgúnak, üresnek” a *Három öreget* (1931), az *Ifjútságot* (1932, ezt a Németh László szerint „fél-epikai remeket”),<sup>19</sup> a *Hősökről beszéléket* (1933) vagy a *Nehéz föld* (1929), illetve a *Sarjűrendek* (1930), majd az 1934-ig terjedő pályaszakasz Illyés-verseit.

Nem állnak ezek a minősítések igazán sem Erdélyi József (*Téli rapszódia. Három mese*, 1934; a mű első hetvennégy versszakát a Nyugat február 16-i száma közli, s utal a teljes füzet március eleji megjelenésére is – ez lehetett Kosztolányi legfrissebb élménye; ő lenne az elbeszélő bandukoló?), sem Sinka István (*Himnuszok Kelet kapujában*, 1934), sem Fenyő László (*Elítélt*, 1934) munkáira. Kosztolányi a Babits által Lisznyai Kálmánhoz hasonlított Sértő Kálmánról (Babits már 1933 kora tavaszán sorra vette a Nyugatban a fő népies költőket, hibáikkal és

<sup>18</sup> Illyés verseiben – a *Hősökről beszélékekkel* bezárólag – kilencféle háziállat tucatnyi „megszólalását” számoltam össze; három „szérü”, egy „gatyá” és egy „borjuszájú ing” is előbukkant. (Illyés majd a vita után egy évvel írja, még mindig sértetten, rosszkedvűen: „Április 22. Hétfő, húsvét Vers, ... amelyet igazán csak rendelésre írtam. Gellért unszolt. A versben volt egy szakasz, hogy a baromok ezután bőghetnek, nem hederíték rájuk – de azt kihagytam.” A vers a *Fecskék*; vö. Nyugat 1935/5., 367 = ILLYÉS Gyula, *Haza a magasban*, 549. Illyés aztán ehhez tartotta magát: a verset is tartalmazó kötetben – *Külön világban* (1939) – valóban nincs már „marhabőgés”).

<sup>19</sup> Vö. NÉMETH László, *Illyés Gyula: Ifjútság*, Tanu 1934. február, 96–97. = Uő., *Két nemzedék*, 471. (A költeményt már Schöpflin is lelkesen méltatta, lásd Nyugat 1933/15–16., 166–167.)

erényeikkel együtt)<sup>20</sup> túlzó lelkesedéssel ír – talán éppen barátja ellenében. (Sértő különben is jó verselő, rímelő, sőt kínrímelő.)<sup>21</sup> Radnóti kötete (*Lábadozó szél*, 1933) pedig szabad verses. A latin betűs lap margóján, kivált az „*Irányzat*”-címké alatt található oly sok elmarasztaló szinonimával, lázas makacssággal minősített versek, szerzőik tehát még „azonosításra” várnak...

A választörödékek reflexiói, érvei kommentárokat kívánnak.

Először a latin betűs szöveg szakaszait veszem sorra. (A továbbiakban a kurzív szedés az ezekből, majd a többi töredékekből vett, akár egyszavas Kosztolányi-idézeteket emeli ki.) A „*Forma a lényeg. A versnek tartalma nincs*” – Kosztolányi alaptétele; Illyés vádjára – nem szól „a versek igazi tartalmáról” – kíván vele válaszolni. (Valószínűleg e tétel igazának bizonyítására írja majd meg ez év júniusában, illetve októberében két ragyogó verselemzését, a *Szeptember végénről*, illetve Babits verséről – *Anyám nevére*<sup>22</sup> – hangsúlyozva bennük a tartalomnélküliséget; 1928-as előző, szintén a *Szeptember végénről* szóló írásában még nyoma sincs ennek.)

A „*meztelenség*” és a „*gatyá*” a vita metaforikus terminológiája szerint a szabad vers, illetve a népiesek kötött, de pongyola formája. Az utóbbihoz képest Kosztolányi a szabad verses formát is jobbnak vallja. Az viszont nem tudható, hogy a „*Sértő Kálmán*”-beszúrás mire utal e helyen. (A töredékekkel való ismerkedésem kezdetén a „*meztelenséget*” és a „*gatyát*” szó szerint értettem, az első Sértő ero-

<sup>20</sup> Vö. BABITS Mihály, *Népköltészet és népies irány*, Nyugat 1933/2., utalás Erdélyire: 127.; Nyugat 1933/4., Sértőről és Radnótirol: 239–240.; *Paraszttság és irodalom*, Nyugat 1933/5. (Konklúziója: „Óriás csak akkor lehetsz, ha kinövöd ruháidat. Ahogy Tolsztoj kinötte a grófságot; s Petőfi és Arany a parasztságot” 307–309.) = BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, s. a. r., utószó BELIA György, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 95–97, 106–107, 115–117. Erdélyiről csak később, 1934. november 16-án ír Babits részletesen („a legsablonosabb, leglazább formát választja, melyben úgy mozog, mint egy réges-rég kijárt pongyolában; rímet is csak kétsoronként rak bele, és ha rossz a rím, hát legyen rossz!” Nyugat 1934/22., 497–499.); Fenyő Lászlóról (*Uo.*, 499–501.); majd Gulyás Pálról (*Uo.*, 501–503.). A Kosztolányi metaforikus minősítését – is – idéző, *A magyar stílus gatyában jár* című *Könyvről könyvre*-cikk pedig már 1935. februári keletű: Nyugat 1935/2., 145–146. = *Uő.*, *Könyvről könyvre*, 236–239, 239–243, 243–246, 248–249.

<sup>21</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Irodalmi levél. Sértő Kálmán*, Színházi Élet 1933. márc. 26 = *Uő.*, *Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk., jegyz. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2004, 660. (Kosztolányi dicsérei és idézi Sértő „bátor képeit”, „az Isten választottjának” „feledhetetlen dallamait”. Sértő valószínűleg maga kérte Kosztolányit cikke megírására; vö. „az örökös Gyalogoló” aláírású, Kosztolányihoz címzett, keltezés nélküli levelét, *Kosztolányi-hagyaték*, Ms 4624/474–475.) A felsorolt költők, műveikkel, csupán a jéghegy csúcsát jelentik: Illyés „asztalán” például harmincnyolc, többnyire abban az évben megjelent verseskötet fekszik, vö. ILLYÉS Gyula, *Új verseskönyvek*, Nyugat 1933/13., 83–87. (kötetben meg nem jelent írás); a Napkeletben 1933 áprilisa és 1934 májusa közt hatvanynolc verseskötet-recenzió található (Vajthó László például okos mértéktartással óv – Sinka kapcsán – a népiesség fetisizálásától; vö. *Tíz verseskönyv*, Napkelet 1934/5., 287.)

<sup>22</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szövegmagyarázat. Szeptember végén* = *Uő.*, *Tükörfolyosó*, 140., illetve *Uő.*, *Szövegmagyarázat. „Anyám nevére”* = *Uo.*, 472.

tikus vonatkozásaira, a Babitstól viszolyogva elvetett „etno-pornográfusságára” utalna, elismerően, az utóbbi a népiesek verseinek külsőséges ruhakellékeire.) „A nép és a NEP---” kitétel közvetlen gondolati előzménye szerintem az 1933–1934-es *Naplóban* olvasható: „Egy nép tragédiája csak *közgazdasági* katasztrófa [az én kiemelésem – Z. E.]. Ennek elintézése, megszüntetése nem miránk tartozik, hanem a képzett szakemberekre.” (Erre lenne példa az Szovjetunió kezdetben reményt keltő, eredményekkel biztató – de 1929-ben aztán fölszámolt – új gazdaságpolitikája, a NEP, szójátékos sarkítással?) Ugyancsak a *Naplóban* idézi Goethét, aki szerint Byron versei jobbakké lettek volna, ha politikai tartalmukat a parlamentben mondja el. (S Kosztolányi itt az írók, költők feladatát is megfogalmazza: „Nekünk olyan jót – emberit – kell írunk, mint más, nagy népek fiainak, ha tudunk.”)<sup>23</sup>

A következő szakaszban Kosztolányi magáról vall fájdalmas büszkeséggel. A „népszerűtlen ügyért” való ’harcaszállása’ sokszorosan igaz; gondoljunk az Ady-pamfletre, a Móriczsal folytatott vitára *Arany írói bátorságáról*, Babitscsal az *Esti Kornélról* – s előtte a *Magáról* szenvedélyes kiállására a maga „homo aestheticus”-volta mellett –, *Téli rege*-fordításának védelmére; hadakozására a magyar nyelv ügyéért Meillet-vel, Schöpffinnel, Nékám Lajossal. S ahogy az Ady-vita folytatástöredékeiben is tette, utal hazai és külföldi elismertségére. Az „*alattomosak tömjénezése*” – szembeállítva a „*sebek*” igazabb „*serkentőszerevel*” – kicsit talán az Ady-, majd a megalkuvón is rajongó Babits-hívekre és Babits a népieseket elismerő reflexióira utal; ezt nyomatékosítja majd a gyorsírásos részben a kemény fogalmazású „*Szolgalelkűsége és tapasztalatszerzésre nem tartok számat*” hozzátoldás első szava is. Ehhez a részhez kapcsolódnak majd a gyorsírásos szöveg utalásai („*nem lelátás, önkéntes, vagy kénytelen*”, „*Nem félelem, nem gőg*”), valamint a *Vojtina*... legfőbb célja, a folyóírási rész margójára róva: „*a rossz versek ellen írtam!*” Ide sorolható a Kosztolányi életével és munkásságával hitesített margóbejegyzés is: „*mindketten - nem vagyunk fontosak, a fontos a (xxx), az irodalom*”.<sup>24</sup>

A Petőfi-szakasz nyeresége számunkra az elragadtatott jelzősorról bevezetett metaforikus utalás a költő ’röpiülésére’, előtte pedig „*az isteni gyermek*” minősítés. Az „*akit nálam senki jobban nem bámulhat*” közbeszúrás helytálló: Kosztolányi fenntartás nélküli, rajongó szeretetét később éppen Illyés által összegyűjtött, Petőfi-

<sup>23</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló. Igen becses kéziratok 1933–1934*, gyorsírás SCHELKEN Pálma, s. a. r., jegyz. KELEVÉZ Ágnes, Műsák Közművelési – PIM, Budapest, 1985, 38. A Goethére való utalást lásd *Uo.*, 30., 107.; *Uő.*, *Értnél maradób, összegyűjt.*, jegyz. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 454.

<sup>24</sup> Vö. „Nem voltam szerény soha, de büszkén hirdetem most, hogy az életem volt szerény és alázatos, mert a művészetnek szenteltem egészen”, KOSZTOLÁNYI, *Napló*, 45.

ről szóló írásai<sup>25</sup> érzékeltetik. *A magyar rím* című 1921-es cikkéből az is kiviláglik, hogy Petőfi verselésének, rímeinek is avatott értője („formai ziláltsága” és „pongyola rímélése” „sokszor csakugyan letagadhatatlan” – reflektál Radó Antalnak a magyar rímről szóló könyve megjegyzésére –, „de mint költői lángész a verselésnek is csodagyermek, a magyar rímnek is páratlan művésze” – írja már akkor).<sup>26</sup> A „*krákogás*” és a „*köpés*” nyilván Petőfi időnkénti hanyagságának és gondatlanságának metaforái.

Illyés francia példáira ellenérv a két nyelv szembeállítás. (A passzus főnevei – „*ojtás, pallérozás, dugványozás*” – a Meillet-hez intézett levélből már ismerősek, fájdalmas büszkeséggel és pozitív előjellel használtak: Kazinczy és Czuczor Gergely „ojtogatták, dugványozták jobb századokba [...], szökkentették virágjába és emelték föl éigig ezt a mindig taposott és szent nyelvet”).<sup>27</sup>

A *Számadás*<sup>28</sup> ominózus rímpárját illetően alighanem Kosztolányinak lehetett igaza: Illyés nagy erővel szóló versszakokból ragadta ki a mondanivalót, „az ügyet” szolgáló, és okkal „héjaként rikoltozó” rímpárt.

A „*Nem rá céloztam*” megállapítás után Kosztolányi megértéssel fogadja Illyés válaszcikkének szellemi indokát. – A lapalji „*Igazat ad az idő!*” felkiáltással pedig a jövőhöz fellebbez, ahogy az Ady-vitacikkben és a *Téli rege*-fordítás elemzésének végén is tette.<sup>29</sup>

A gyorsírástól oldal „*Illyés*” című részében Kosztolányi először Illyés francia hivatkozásának érveit cáfolja, utalva a francia vers fejlődésének „*kelletésre [magakelletésre?] és pongyolaságra*” ’vagyó’ mostani szakaszára, valamint a velejáró „*populismus*”-ra. A „*De mi vagyunk csak a népé*” kezdetű töredékes mondat is többféleképpen értelmezhető: vagy a maga és „*a nép lelkéből leledzett*” (talán inkább „*lelkedett*”?) költőtársai nevében is szól Kosztolányi, egyúttal a feladatot is megfogalmazva – „*fejlődés típusú verset igenis oltjuk, szemelvényezzük és műveljük*” –, vagy ellenkezőleg, a népieseket idézi vele. A szakasz végén található – „*Csak a mi versünk friss vers, kemény és érdes...*”, illetve „*De a mi versünk üres vers = kemény és érdes*” – is kétféleképpen értelmezhető: ismét Illyésre, az ellentábort, Koszto-

<sup>25</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lenni, vagy nem lenni*, s. a. r., bev. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, [1940], 203–226, 267–268; KOSZTOLÁNYI, *Tükörfolyosó*, 126–144.

<sup>26</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A magyar rím*, Nyugat, 1921/24., 1774–1775. = Uő., *Ábécé*, 109.; Uő., *Nyelv és lélek*, 420.

<sup>27</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *A magyar nyelv helye a földgolyón. Nyílt levél Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárához*, Nyugat 1930/14., 89. = Uő., *Erős várunk, a nyelv*, s. a. r., bev. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, [1940], 68.; Uő., *Nyelv és lélek*, 84.

<sup>28</sup> „a részvét nagy ódája” – ahogy Vas István jellemzi; vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Életre-halálra. Válogatott versek*, vál., s. a. r., utószó VAS István. Szépirodalmi, Budapest, [1978], 280.

<sup>29</sup> Az utóbbi a vita előtt fél évvel kelt: Nyugat 1933/19., 319. = KOSZTOLÁNYI, *Ábécé*, 191.; Uő., *Nyelv és lélek*, 516.



lányiékát e pozitívumokból kirekesztő érvére utalhat (ezt valószínűsíti a „Csak...” megszorítás; az „érdes” pedig Illyés jelzője az általa idézett Erdélyi-versssakra), de jelezheti Kosztolányi véleményét is, a magyar vers művelendő voltáról, szembeállítva a francia prózához képest kétszeresen is „dallamos” francia verssel, a „[...]kés\_\_\_\_ért kell törekedünk” toldással nyomatékosítottan. Lipa megfajlásában a francia vers jellemzése előtt még egy szaggatottságában is önérzetes ellentét-sor is olvasható a „cégesség”, a „művésziesség”, a „mesterség”, illetve a „mesterségtelenség”, „pongyolaság” szavaival sarkítva. (Schelken viszont e részhez csatolja Lipa megfajlásainak zárómondatait – ezeket lásd: jobb alsó szöveg –, így talán akaratlanul is Kosztolányi Illyést idézését valószínűsíti.)

A másik fél lapnyi, „Arany Petőfi” című töredéksor mindkét megfajlónál azonos terjedelmű és lényegében azonos tartalmú. Kosztolányi nyilván ellenfelét biztosítja vitacikke ösztönzőiről: „nem lelátás [lenézés?], önkéntes vagy kénytelen [...] nem félelem, nem gőg”. A „Hogy ez a kelletés alantas vagy kénytelen” változat, negatív előjelű szavaival (magakelletés? s alattomos?) viszont újra Illyésre látszik utalni. A „mert irodalom gátja a versek ellesésének” (mellék)mondat, úgy tűnik, nem értelmezhető, csonkasága miatt sem. A „Kéi az én szívem – mit tehetnek, ha nem tiltakozunk”-kérdéssor (Schelken változata) viszont pontosan behatárolható: a népiesek fentebbi, kizárólagosságot igénylő állításának ellentételezése lehet, s az 1915-ös, minden szegény [az én kiemelésem – Z. E.] iránti mély részvétű, velük testvéri közösséget vállaló, értük szóló Kosztolányi *Rapszódia. Vallomás több strófában* című írását idézi föl.<sup>30</sup> (Kicsit ellentmondásosan is: Kosztolányi fentebb már hivatkozott, 1933-as *Napló*beli megjegyzésében csak a közgazdászokat, a „képzett szakembereket” jelölte meg a társadalmi bajok orvoslóiként.) Nyomatékos, elismerést is tartalmazó többlet itt (persze a latin betűs margómegjegyzést visszahangozza), hogy Kosztolányi a „növekedésre”, az „igazságra” „egy csomó nagy tehetségű fiatalabbat” (Lipánál „fiatal barátot”) ’akart’ „kényszeríteni”. Talán ezért is az egy személyen, Illyésen és társain túlmutató, általánosító meg-nem-nevezés, s ezért indokolt Kosztolányi reménye is, mely szerint e szándékában fognak neki „később igazat adni”. Így nem válik ellentmondásossá a meglepő, váratlan, a „hegeli dialektiká”-ra hivatkozó, feloldást hozó, békülést ígérő, aláhúzással is nyomatékosított zárótétel kettejük közös igazáról, a kettejük közti igazságról.<sup>31</sup> A meg

<sup>30</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rapszódia. Vallomás több strófában*, Nyugat 1915/15., 841–846. = Uő., *Ábécé*, 41.; Uő., *Füst*, összegyűjt., gond. R. Éz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 182. (Itt *Nyomdafesték* címmel.)

<sup>31</sup> Hegel az 1933–1934-es *Napló*bán is felbukkan, igaz, mindössze George Sand kapcsán – az írónő kéri a filozófust, „mondja el bölcséleti rendszerét, de 10 perc alatt”, KOSZTOLÁNYI, *Napló*, 59; cikkben ugyanez – a gyorsírást töredékek keltének feltételezhető ideje alatt – 1934. április 22-én: Uő., *Németek és franciák* = Uő., *Sötét bűjőcska*, összegyűjt., gond. R. Éz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 194. Valószínűleg ekkortól való egy „Esti Kornél-rím” is, *Kiáltás* címmel:

nem nevezett két cikkre (Lipa változatában az egyik az övé lenne: „cikkemben”), véleménye rá való hivatkozás nélküli közlésére történő utalás további kutatást kíván.<sup>32</sup> A két önző – költői gyakorlatuk védelmével – nyilván Kosztolányi és Illyés. (Schelken változatának egy harmadik személyre is történő utalása – „se neki” – valószínűleg elírás.)

A bal felső és alsó szöveg túlon túl töredékes, nem értelmezhető. (Az „illat-szer” mindenesetre metaforikusan értendő.)

A jobb felső töredék az új francia költők személyes ismeretére mutat; az „Ez nem szöveget” ironikus utalás lehet Illyés szóképe; hasonló hangvételi a „rossz rímekért ne menjünk külföldre” is.

A Lipa Tímea által megfajított utolsó töredék (a latin betűs lap hátoldalán) valamivel értelmezhetőbb. Kosztolányi behatárolja benne az „éjjeli/ájult bánatok” stílusirányzat szerinti hovátartozását („az új szimbolisták korát idézi”); az „előzéb(?) szóltam az irodalmunk” a költő fáradhatatlan irodalomismertető/népszerűsítő munkásságára célozhat: mi ehhez képest – mondhatná Kosztolányi és mondhatnánk mi is – Illyés cikkének „*hat*” „*hosszú idézete*”? (Kosztolányi számba vette Illyés hat példáját – Petőfi, Rimbaud, Jammes, egy meg nem nevezett francia költő, maga Illyés és végül Erdélyi). Az „*üszözők*” (nyilván *üszözők*; lehetne például szérűzők is – Z. E.) a hozzá verseiket is elküldő népiesek. S két záró utalás található még itt: a francia versre (a „*parazita*” jelző a francia próza már hivatkozott dallamosságát felhasználó, abból is táplálkozó jellegére vonatkozhat), valamint a nagy terjedelmesség veszélyeire (lásd a folyóírási rész margójának „*elbeszélő bandukolás*”-kitételét).

A középső egysoros szöveg lelkiismeretes, időt, energiát nem kímélő megfajítóje, Lipa Tímea véleménye szerint „nem illik a kontextusba”. Ennek azonban ellentmond, hogy ugyanolyan kockás papírszeletként olvasható, mint a bal alsó szöveg, és Kosztolányi gondosan amellé is ragasztotta. Talán egy csüggedt, lemondó pillanatról árulkodik: az egész vitát, Illyés cikkét vagy csak e kusza, kapkodó töredékeket tekintette Kosztolányi akkor „*bűvölő szép szemét*”-nek?

Kosztolányi aztán a május 6-i glosszával – *Megjegyzés a rímről* – zárja le publikusan a vitát; benne váratlanul visszavonva a gyorsírási rész kompromisszumos, de jövőbe mutató, bölcs végkövetkeztetését, visszatérve a *Vojtina*... merevebb álláspontjához. (Amennyiben valóban a *Megjegyzés*... keletkezett később.)

A vita berekesztését a két cikk közt eltelt idő – majdnem két hónap – feszített tempójú, egészségest is próbára tevő feladathalmaz is indokolhatja. Levelei-

„Hégel: / Az ember nem eszméktől ég el!”: Uő., *Szeptemberi áhítat. Kiadatlan költemények*, s. a. r. PAKU Imre, Révai, [Budapest, 1939], 215.

<sup>32</sup> Talán Babits későbbi, a vita utáni, a 20. jegyzetben felsorolt cikkeire gondol Kosztolányi; ez esetben a megjegyzés is későbbi.

ből<sup>33</sup> és az életmű idevágó köteteiből követhetjük nyomon a betegségéből csak látszólag kilábolt Kosztolányi napjait.

Március 11-én tetté közzé a *Vojtiná...*-t; 16-án jelenik meg a Nyugatban a *Száz sor a testi szenvedésről* (Illyés másnap, az ő cikke megjelenésekor értesülhet belőle, hogy költőtársa ha nem is „öreg”, de bizony „beteg”). 17-én olvashatja Kosztolányi Illyés választát; 18-án közli a Nyugat a Nékámmal vitázó cikk harmadik, befejező részét. S közben nyilván készül a március 24-ére tervezett – de végül is elmaradó – nyíregyházi előadóestre. 26-án debreceni előadóestje zajlik le; 27-én Füst Milán szerzői estjét vezeti be. (Valószínűleg itt kerül sor az Illyés-említésre beszélgetésre az Illyésnek szánt válaszról.) Április 1-jén megjelenik a Pesti Naplóban a *Februári óda*; 14-én írja meg a Nékám-vita zárszavát. Ezután következik marosvásárhelyi útja. Az erdélyi körutazást követő napon már a műtőasztalon fekszik, „azután a szanatóriumban, két hétig” – összegezi Molter Károlynak, ’sok szívességét’ köszönő, május hatodikán kelt levelében. Azt is jelzi barátjának, hogy készül a hó közepén esedékes stockholmi rádiumbesugárzásos utókezelésre. S közben küldi cikkeit – a *Sötét bújócska* kötetben tíz található belőlük – a Pesti Hírlapnak.

A *Megjegyzés a rímről* és párja, a *Párbeszéd a formáról és a lényegről*<sup>34</sup> előzményeként egy fontos, Kosztolányit igazában valószínűleg végképp megerősítő mozzanatot is meg kell még említenünk. Hódmezővásárhelyről Pákozdy Ferenc költő május elsején kelt levelében jelzi Kosztolányinak: ő és mindkettőjük barátja, az ott tartózkodó József Attila – akit Kosztolányi mindannyiuknál ’egy fejjel magasabbnak’ tartott – neki adnak igazat ’az Illyés Gyulával vívott harcában’.<sup>35</sup>

A *Megjegyzés a rímről* hűvösen ironikus és kissé rezignált, képeit hasonlatból metaforákká váltó fogalmazása szerint „A rím ékesség. Olyan – folytatja Kosztolányi –, mint a nyakkendő. Ha valaki nyakkendőt hord, megértem. Ha valaki egyáltalán nem hord nyakkendőt és csupasz nyakkal jár, nyitott ingben, szintén megértem. De ha valaki nyakkendő helyett következetesen egy katángkórót, vagy egy törőrongyot biggyeszt a nyakába díszül, attól megkérdezem egyszer – nem többször –, hogy miért viseli ezt...”

<sup>33</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – naplók*, egybegyűjt., s. a. r., jegyz. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1996, 701. és a következők.

<sup>34</sup> Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Próza*, Révai, [Budapest, 1937], 165–167.; a *Megjegyzés...*-t lásd A Pesti Hírlap Vasárnapja 1934. máj. 6., 4.; a *Nyelv és lélekben* a *Párbeszéd...* 391., a *Megjegyzés...* 480.

<sup>35</sup> Mindkettőjük szerint Kosztolányinak „a Nyugatban és a Pesti Naplóban megjelent két utolsó verse döntötte el végleg ezt a vitát” – nem nevezik néven a két verset, de csak a *Száz sor...*-ről és a *Februári ódáról* lehet szó; vö. (tévesen:) Biczó, valójában Pákozdy Ferenc levele Kosztolányi Dezsőhöz 1934. május 1-jén, *Kosztolányi-hagyaték*, Ms 4622/369; „Biczó” szerepel Dér Zoltán könyvében is; vö. *Levelek Kosztolányihoz*, 105. A Biczó–Pákozdy-kérdésről lásd ZÁGONYI Ervin, „Neked van igazad”. Pákozdy Ferenc ismeretlen levele Kosztolányi Dezsőhöz, a Debreceni Szemlének közlésre beadott kézirat.

A *Párbeszéd*...-ben pedig a „lényeket”, a „tartalmat”, a „szellemet és lelket” tőle számon kérőknek felel: bírálataiban „a költeményekről nem azt próbálja kimutatni”, hogy „szárnyatlanok”, hanem azt, „hogy verslábaiknak hol a lúdtal-puk”. Az Illyés által gondosan összegyűjtött *Ábécé* kötetből mindenesetre hiányzik a két írás...

„Baráti jeladás [...] a sír széléről”

A sok bizonytalansági tényezővel terhelt vitát Vas István kilenc év múltán ’a legméltóbbnak, leggyönyörködtetőbbnek’ mondja mindazok közül, amiket ’sivár korában’ nyomon követhetett, külön kiemelve: Illyésnek a maga választát és Kosztolányi zárószavát, a *Megjegyzés*...-t is kellett volna közölnie az *Ábécé* jegyzeteiben, „szemléltető és szívfájdító oktatásul, hová züllött szellemi életünk csak az utolsó nyolc esztendőben”.<sup>36</sup> Ne mérlegeljük itt Vas István lelkes jelzőit, s azt se, mit szólna ő, aki oly nagy szeretettel jellemezte másutt az Ady-vita fájdalmas választöredékeit, az újabbakhoz, a fentebb ismertettekhez.<sup>37</sup>

A feloldás, a „kikerekítés” – Kosztolányi egyébként tagadóan használt, de itt szép értelmet nyerő szava – a továbbiakban van: Kosztolányi újra kimutatott rokonszenvében, kettejük folytatódó, de Kosztolányi halálával oly hamar megszakadó baráti közeledésében; majd Illyés kikezdehetetlen érdemű, – mint ő mondja – „tíz síron túli Kosztolányi-könyvének” életre hívásában és fāradhatatlan népszerűsítésében.

A „baráti jeladásra” Illyés az 1941-es *Lángelmék*-kötet előszavában utal először.<sup>38</sup> Kosztolányi, aki oroszul nem, de „a népek lelkén tudott”, mikor Illyés

<sup>36</sup> Vö. Vas István, *Kosztolányi Dezső: Ábécé*, Magyar Csillag 1942/7., 42. = *Hajnali részegség*, 303. Az *Ábécé*ből elmaradt két glosszát illetően először azt hittem, hogy a *Próza*-kötetben olvashatóságuk miatt mellőzte őket Illyés, azonban kiderült, olykor ott található írásokat is közölt hátrahagyott műként. (Réz Pál aztán pótolta Illyés mulasztását a *Nyelv és lélekben*; lásd – Illyés cikkével együtt – 598–602.) Egy, a *Szeptemberi áhítat*-kötetben található Esti Kornél-vers – „(Esti Kornél versei) Ki az, ki ellenem uszít? / Jól sejtem én itt, a Gyuszt. / Hisz tőle kapsz, költő – pusztit” – pedig az *Összegyűjtött versek* 1962-es és 1964-es kiadásából maradt ki; vö. *Szeptemberi áhítat*, 223. Témánk szempontjából azonban fontos: minden valószínűség szerint Illyésről szól. Keletkezésének ideje nem pontosítható; ha e vita előtti, Kosztolányi megszólalásának egyik indokára is rámutathatna – a puszi ebben az esetben Illyés lelkes lapjára utalna; ha utólag kelt, derűs, összegező visszatekintésül lenne értelmezhető. (Az Illyés Gyula Archivum és Műhely *Szeptemberi áhítat*-példányában nem találtam a vers mellett semmi bejegyzést.)

<sup>37</sup> Az előbbiek „annyi fájdalmat, sebzettséget, indulatot és reménytelenséget lepleztek le a derű és biztonság mögött”. Vas István, *Nehéz szerelem. Második rész. A félbeszakadt nyomozás*, Szépirodalmi, Budapest, [1983], 187.

<sup>38</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lángelmék*, s. a. r., bev. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, [1941], 7. (Illyés bevezetőjének első megjelenése *Irodalmunk diplomácia* címmel: Magyar Nemzet 1941. ápr. 30.,

moszkvai útja után 'véletlenül összeakadtak', maga szórakoztatta Oroszországot járt társát, „félóráig” mesélve neki arról, hogyan élnek „most az öreg csinovnyikok, a kedves gyágyá-k”. Az 1942-es, „engesztelő kézfogásul” szánt *Ábécében* éppen csak utal – kései sajnálattal – „a sír széléről küldött” „baráti jeladásra”, találkozásukra.

Az eseményt Illyés aztán, három évtized múlva, 1974-ben eleveníti fel részletesebben Dér Zoltánnak: „Amikor Oroszországból megjöttem, és megjelent az *Oroszország* című könyvem, a Zeneakadémiának a kulisszái között egyszer csak szembekerültem Kosztolányival. Én nem szólítottam volna meg őt, legföljebb üdvözöltem volna szokásos írói üdvözlettel, de ő odajött hozzám, és azt mondta: „nagyon nagy élvezettel olvastam, amit Oroszországról írtál.” A továbbiakban Kosztolányi tervezett, Stockholmból Moszkvába való átrándulásáról és az *Édes Anna* orosz kiadásáról esett szó, s itt hangzott el – kézfogás közben, nevetés közepette – az azóta szinte anekdotává vált megállapítás: mindketten Jules Renard-tól „tanultak meg ilyen jól magyarul”. (Az *Oroszország* 1934 őszén jelent meg; a Nyugat nyomon követte és népszerűsítette ennek állomásait.)<sup>39</sup>

A zeneakadémiai est időpontját nem sikerült megállapítanom, a Nyugatban például csak egy 1935 végén tartott *Laodameia*-est jelzésére bukkantam.<sup>40</sup> Illyés egy, a tévében 1976. augusztus 6-án sugárzott Kosztolányi-élműsorban is utalt erre a találkozásra.<sup>41</sup> A találkozásra való – és a 'kézfogást' 'ölelésre', Jules Renard-t pedig Kosztolányi részéről Racine-ra váltó – *másik* utalás régebbi, 1961-ből való: „[...]megkérdezte tőlem, te kitől tanultál meg magyarul. Jules Renard-tól, mondtam, az egy kitűnő francia író, a világosságnak, a francia clarténak a mestere – fölnevetett, átölelt, azt mondja, körülbelül úgy, mint én is, Racine-tól.”<sup>42</sup>

Munkánk viszonylagos teljessége kedvéért még két fontos, munkánkba való későbbi mozzanatot is ide kell iktatnunk. Illyés Petőfi születésének 150. év-

9.); ILLYÉS, *Iránytűvel*, I., 388.

<sup>39</sup> Nyugat 1934/20., 343–355., Nyugat 1934/22., 504–506. Az utolsó stockholmi utazásra mindenesetre 1936. febr. 5-én került sor; a tervezett moszkvai átruccanás már természetesen elmaradt. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi, Révai*, [Budapest, 1938], 439–440. (Az *Édes Anna* csak 1972-ben jelent meg oroszul.)

<sup>40</sup> *Babits-est a Zeneakadémián*, Nyugat 1935/12., 503.

<sup>41</sup> „Arra emlékszem, hogy amikor megjöttem Oroszországból, akkor a Zeneakadémián volt valami közös szereplés, ott a kulisszák mögött átment, és mikor meglátott engem, odajött hozzám, és mondta nekem, hogy [...] olvastam, amit Oroszországról írtál, és kitűnőnek találtam [...] ő beszélt egész idő alatt, és itt folyt le az a jelenet, hogy megkérdezte tőlem hogy hát te kitől tanultál meg ilyen jól magyarul.” *Kosztolányi Dezső*, a Magyar Televízió dokumentumfilmje. Az idézett szövegrészletet lásd ZÁGONYI ERVIN, *Az orosz irodalom a hírlap- és tanulmányíró Kosztolányi vallomásaiban*, Bölcsészdoktori disszertáció, [ELTE, Budapest], 1976, 178.

<sup>42</sup> ILLYÉS Gyula, *Naplőjegyzetek 1961–1972*, vál., szerk., s. a. r. ILLYÉS Gyuláné, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 45.

fordulóján tartott emlékbeszédében országnyi hallgatóságnak is szólva egy kicsit Kosztolányi Petőfi-szeretetének is adózott, Babits mellett őrá is hivatkozva: „Kosztolányi égig emelte az ebbe a két sorba tömörített költői képet: Ábrándjainnak száraz erdejében / csörög, csörög, már nem susog a lomb.”<sup>43</sup>

A másik utalásban a lehiggadt, kései Illyés mereng, felidézve egy hajdani, Hevesi Andrással történt beszélgetésüket, *Babits* költészetének éppen az ő 'rossz rímeiktől', 'a (szándékoltan) kezdetleges már-már gügyögő népi rímelésüktől' – „amely Kosztolányit oly leftymáló bírálatra buzdította” – történt megújulásáról. „De – teszi hozzá Illyés, mintegy kérdőjeles választ adva a hajdani vitára – lehet hátrafelé fejlődni? A tökély után következhet kezdetlegesség? Mint magasabb fok?”<sup>44</sup>

A választörödékek – mindezekén túl – még további munkára, minden körülményt felderítő, még árnyaltabb értelmezésre várnak...

<sup>43</sup> ILLYÉS, *Naplójegyzetek 1973–1974*, 12.

<sup>44</sup> ILLYÉS, *Naplójegyzetek 1979–1980*, vál., szerk., s. a. r. ILLYÉS Gyuláné – ILLYÉS Mária, Századvég, Budapest, 1994, 44.

## „Comme hispanisant fervent...”\*

*Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai*

Tanulmányom voltaképpen egyetlen hosszú lábjegyzet a *Szép hűtlenek* Kosztolányi-fejezetéhez. A spanyolból készült versfordítások – friss filológiai adatok és az újabb Kosztolányi-recepció által ösztönzött<sup>1</sup> – átértékelése mellett az 1912-ben lefordított Calderón-komédia szövegét is megkísérlem bevonni az értelmezésbe. Míg Rába György az eredetihez hű, klasszicizálódást mutató verseket a *Modern költők* legjobbjai közé sorolta,<sup>2</sup> most a Kosztolányi-lírához és más magyar költők műveihez szoros (intertextuális) szálakkal kapcsolódó szövegeket emelem ki a spanyolból készített műfordítások korpuszából.

Mennyire tudott Kosztolányi spanyolul? Aggályosnak tűnhet a közismer-  
ten szabadon fordító<sup>3</sup> költő versfordításaiból visszakövetkeztetni nyelvtudására. Mindenesetre jelentékeny számú értekező és publicisztikai írásában említi spa-

\* KOSZTOLÁNYI Dezső, *A „Nosotros” főszerkesztőjéhez [1046. levél]* = Uő., *Levelek, naplók*, Osiris, Budapest, 1996, 601.

<sup>1</sup> „...e jelentős munka [ti. Rába György könyve] némileg kiegészítést igényelne, hiszen nem tartalmazza a színpadi s prózai szövegek fordításának méltatását, sőt már időszerű volna Kosztolányi műfordító tevékenységének olyan mérlegelése, mely »a formai és tartalmi hűség utópiájának keresése helyett« az átköltésekben »tükröződő hagyomány megvilágítására helyezi a hangsúlyt.«” Józán Ildikót (*Műfordítás és Intertextualitás*, Alföld 1997/11., 49.) idézi SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok hiábavalósága. Kosztolányi a világirodalomról = Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 326.

<sup>2</sup> „Néhány spanyol fordításában Kosztolányi ismert nyelvi ereje és kifejezéseinek tisztasága oly mértékben egyesül a szövegűség elvével, hogy a magyar műfordítás-irodalom kiváló alkotásai közé sorolhatjuk. Ilyen jól sikerült fordítása Jorge Guillén: *Lovasszobor*, Jiménez: *Halál*, A. Machado: *Románc* és Altolaguirre: *Álmaim*.” RÁBA György, *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, Akadémiai, Budapest, 1969, 326.

<sup>3</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *A kánonok hiábavalósága*, 335. „Kosztolányi gyakran nem alárendelte saját szövegét az idegen nyelvű költeménynek, hanem mintegy a német, angol, francia, olasz vagy spanyol vers mellé helyezte a magyar változatot.”

nyoltudását, utal spanyol szövegekre vagy hoz példát a spanyol nyelvből.<sup>4</sup> A harmincas években budapesti spanyol társaságba jár,<sup>5</sup> és a címben idézett, Argentínába küldött (ám francia nyelven fogalmazott) levélben lelkes hispanistának nevezi magát. Arra azonban, hogy mikor és hogyan tanulta meg a nyelvet, csupán másodlagos forrásokból és anekdotákból következtethetünk. Az özvegy emlékiratainak (1906 őszén „most spanyolul tanul”)<sup>6</sup> vagy az *Esti Kornél* 1909-ben játszódó 5. fejezetének félmondatának („Önvád mardosta. Átvette egyszer a spanyol rendhagyó igéket. Aztán levetkőzött.”)<sup>7</sup> dokumentumértéke legalábbis kétséges. Persze nem kevesebb óvatossággal kezelendő Kosztolányi vallomása: „Fiatalon megbíztak Calderón *La señora y la criada* című verses játékának fordításával, el is vállaltam, de akkor még egy kukkot sem tudtam spanyolul, szégyelltem volna másodkézből tolmácsolni, és sebbel-lobbal pótoltam hiányomat. Így tanultam meg spanyolul.”<sup>8</sup>

### „...olcsó / Álruhás história.”

Jelen ismereteink szerint valóban az *Úrnő és komorna* Kosztolányi első spanyolból készített fordítása,<sup>9</sup> de más okból sem érdektelen a figyelmet e szövegre irányítani. Bikfalvy Péter szerint „Barna János tömör megállapítása: »Kosztolányi a Calderón-fordítást igen gondosan („esmeradamente”) végezte« [...] legalábbis vitatható, de virtuóz verselése csakugyan remeklés, viszonylagos »szövegűség-

<sup>4</sup> A teljesség igénye nélkül: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Don Bodorowszky y Don Fehér* = Uő., *Hattyú*, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 356–358. [1925. augusztus 2.]; Uő., *Spanyol–magyar* = Uo., 363–366.; Uő., *Spanyol/Felipe* = Uő., *Bölcsőtől a koporsóig*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 84–87. [1931. június 28.]; Uő., *Anyanyelv* = Uő., *Nyelv és lélek*, Osiris, Budapest, 2005, 66–67. [1927. május 22.]; Uő., *Kis nyelvtan* = Uo., 68–69. [1927. július 1.]; Uő., *Ábécé a nyelvről és lélekről* = Uo., 72–76. [1927. december 18.]; Uő., *Szótárat lapozgatok...* = Uo., 82. [1929. szeptember 22.]; Uő., *Lélek és nyelv* = Uo., 99–101. [1930. október 26.]; Uő., *Darling* = Uo., 250–251. [1935. május 26.]

<sup>5</sup> „Én a budapesti spanyol társaságban talákoztam vele.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy levélről, mely a háborús Sanghajból érkezett* = Uő., *Én, te, ő*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 358. [1932. február 26.]

<sup>6</sup> KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Aspy Stúdió, Budapest, 2004, 159.

<sup>7</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, 5. fejezet (1909. szeptember 10.) = Uő. *Összes novellája*, Helikon, Budapest, 1994, 840.

<sup>8</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról* = Uő., *Tükörfolyosó*, Osiris, Budapest, 2004, 664. [1933. január 1.]

<sup>9</sup> A bemutató 1912. május 19-én volt a Nemzeti Színház azévi vígjáték-sorozata keretében. A *Színházi hét* aznapi száma (III/21.) a 4–6. oldalon közli az *Úrnő és komornából* a II. felvonás 12. jelenetét, *A herceg és a tavasz* címmel. Kosztolányi a tiszteletdíjul kapott ezer aranykoronát állítólag néhány perc leforgása alatt elkártyázta. KOSZTOLÁNYINÉ, *I. m.*, 194.



ben« pedig felülmúlja Gáspár Endre önkényesen megcsonkított vagy átdolgozott Lope »fordításait«.”<sup>10</sup> Osztom Bikfalvy Péter véleményét, amennyiben Kosztolányi magyar szövegét magam is remeklésnek tartom, azonban szöveghűségére a „viszonylagos” talán nem a legtalálhatóbb jelző. Álljon itt egy rövid részlet szemléltetésül:<sup>11</sup>

A hercegnő maga kérte?  
Piszkafán ily dárگا kelme:  
Ezt nem érti emberelme.

Asszonyonk ruhája,  
és kimondottan fontos  
hogย hó'djad? Kőttesz tán?

Drága kelme, drága kendő:  
Az asszony csak így kelendő.

Mit értesz a kőtt tészán?

Tréfász vagy!

Bársony nyereg a számáron.

Treff ász? Az meg mi?

Az vagy, az vagy, drága párom.

Szórakozott valaki.

Ennyi kincs nincs egy bolondon.

Úgy bizony, most ez a – bon ton.

És ez a szórakozott mit tesz?

Tréfász? Nézze meg az ember,  
Megbérállak a kezemmel.

Te ökör, ha úgy mondom: bohóc,  
már értesz?

Jaj, ne.

Nemigen.

Szembeötlő, hogy a nyolc és fél sor helyett álló tizenegy és félben mindösszesen két szó feleltethető meg közvetlenül egymásnak. A fordítás szabadsága a formára is kiterjed. A spanyol barokk színházra jellemző polimetriát Kosztolányi nem tartja meg, és trochaikus lejtésű, szinte végig párrímes négyesekké egyenesíti ki a változatos verselésű spanyol szöveget (esetleg a decimák abbaacddc rímképletét érzékeltette volna párrímnak?), s a II. felvonás 22. jelenetében egy teljes

<sup>10</sup> BIKFALVY Péter, *Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi*, Pompeji 1998/1., 175. A Barna-idézet helye: BARNÁ JÁNOS, *Los dramas de Calderón de la Barca en la escena húngara*, Budapest, 1930, 25.

<sup>11</sup> II. felvonás 2. jelenet (CALDERÓN, *Úrmő és komorna* = *Klasszikus spanyol drámák*, II., Magyar Helikon, Budapest, 1967, 543. A jobboldali hasámban a magam hevenyészett nyersfordítása olvasható, mely a verselést nem, a jelentést és a nyelvjárási jelleget azonban (a rímkényszernek engedelmeskedő töltelékzavaktól eltekintve) megkísérli pontosan visszaadni.

szonettet elhagy a szövegből – Gáspár Endre fordításai inkább csak tovább viszik Kosztolányi koncepcióját. Bár a magyar szövegben nemcsak a verselés vagy a szolgálók beszédének tájnyelvi színezete lényegül át, hanem gyakran a párbeszéd tartalma vagy jelentése is, a drámai helyzetek mindvégig a spanyol nyelvű szövegnek megfelelőek maradnak. Arról tehát túlzás volna beszélni, hogy Kosztolányi ne értette volna – legalábbis nagy vonalakban – a 17. századi spanyol szöveget. Azonban, mint az idézett részletből is kiviláglik, mindenekelőtt a rímek vezették műfordító-tollát, melyek mindazonáltal a spanyol barokk komédiának korántsem oly meghatározó alkotórészei.

Úgy tűnhet, hogy az *Úrnő és komorna* azon művek sorába illeszthető, melyekről Szegedy-Maszák Mihály a következőket írja: „mintegy ujjgyakorlatok a komoly nyelvi kísérletezéshez, annak szemléltetésére, hogy a nyelvi humort paraszthajszál választja el az együgyű értelmetlenségtől”.<sup>12</sup> Kosztolányi azonban a fordításhoz írott ismertető kommentárban megvédelmezi s értelmezi a sajátos, a spanyol szöveggel történő összevetés nélkül is szemet szűrő nyelvi megoldásokat. A „hütlenség” okát a közvetítés hangsúlyos kulturális és időbeli tényezőinek tulajdonítja, s a maga szövegét a módosítás mértékét jelezve „átírás”-nak nevezi. Az idegen calderóni nyelvezetnek szentelt bekezdés esetében mégis felvethető a kérdés, valójában nem saját nyelvéről ítél-e:

Calderón nyelve kényeskedő, puha, néhol majdnem nyegle. Erősen érezni rajta a XVII. század finomkodását és ízléstelenségét. [...] Ő hibáival együtt nemzeti poéta. [...] Ez a nép maga is kissé précieux. [...] *Ma talán mi is jobban megértjük őket és a kényeskedő költőt, mert a jelen megint kissé précieux.* Én, aki hónapokig éltem a spanyol trocheusok, az ágbogas hasonlatok között, kerestem az egyidejű magyar, précieux nyelvet. Nem találtam. Akkoriban nálunk a prédikátorok, a hitvitázók kemény és érdes nyelven írtak, és a finomkodók csak később, a XVIII. század elején jöttek. Szegénységünk folytán tehát *le kellett mondanom arról, hogy Calderónt a XVII. század szűk skálájú magyar nyelvén szólaltassam meg, mert féltem, hogy ezen elsikkad a vígjáték pajkossága,* és a korhűség majd nem pótolja a színházi hallgatót azért a furcsa rafinériáért, amivel az eredeti darab bőségesen szolgál. A szereplők stilizált-régies nyelvet beszélnek. Teleaggattam a sorokat együgyű, naiv, akaratos rímekkel. Nem előkelő rímek ezek – tudom –, de akaratlanul nem előkelőek. Cirkuszi mulatságot rögtönöztem. *A szavak bohócsörgők, karneváli csengettyűk, konfettik.* [...] Calderón nyelve húsos, költői és olvatag. Azt akartam, hogy a játék maradjon játék, mint az eredetiben is önkényesen és bohócosan kergetik egymást a szavak. [...] Érez-

<sup>12</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete = Újraolvasó*, 267.

tem, hogy a magyar nyelv, éppen azért, mert még nincs elnyűve és agyonművelve, a világ legelső hangszere. Végtelen lehetőségek szunnyadnak benne.”<sup>13</sup>

Az idézett részletben világosan megmutatkozik nem csupán a befogadóra gyakorolt hatást előtérbe helyező,<sup>14</sup> de a világirodalmat saját magához hasonító<sup>15</sup> műfordító is. Kosztolányi a barokk szöveg átültetésén tehát nem csak spanyolról magyarra történő fordítást, hanem korokat és stílusrétegeket átívelő translációt, áthelyezést értett. A „jelen preciozsága” kapcsán joggal gondolhatunk Kosztolányi saját költészetére, jöllehet ezúttal nem az „önkényesen és bohócosan” kergetőző szavak „karneváli csengettyűk”-höz hasonlatos szólamára, hanem az urak – szolgálókéktől élesen elváló – nyelvére gondolva:

A szolgálók regisztere:

„Aztán megjött a kelengye,  
Mit apád számomra testál:  
Négy tányér, egy levesestál,  
Ágy, asztal, meg egy fatális  
Rusnya teknő s – egy fatál is!”<sup>17</sup>

Az urak regisztere:

„Már pirkadatkor is búval kelek fel,  
S búval borong rám a szomorú reggel,  
És nézem az eget,  
Hol szállva száll a bús madársereg”<sup>16</sup>

A spanyol eredetiben is meglévő két szólamot Kosztolányi részint a maga „bús”, dekadens hangján, míg a paraszti tájszólást modern tolvajnyelven szólaltatta meg. Az előszó karneváli metaforái ekképp a bahtyini polifonikus nyelvfölfogás mellé

<sup>13</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Calderón = Uó., Érnél maradóbb*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 46–47. (Kiemelések tőlem.) A szöveg eredeti megjelenési helye: A Hét 1912. május 19., de a nyomtatásban megjelent a komédia előszavaként is (*Modern Könyvtár*, 161–163., 1912.)

<sup>14</sup> Kosztolányi a kulturális idegenséget ráadásul éppen a nyelv által látja egyedül áthidalónak egy évvel később a *Pokol* Babits által készített fordítását méltatva: „Kosztolányi a babitsi fordítás nyelvi teljesítményére összpontosítva egyértelműen a figurativitásként értett megformáltsággal azonosítja a történeti távolság irodalom általi áthidalását. [...] A városok pörlekedése szinte igénytelennek látszik. Mintha egy elsőrangú vidéki újságot olvasnánk. Sokszor csak a nyelv tartja életben ezt az érdeklődést.” BÓNUS Tibor, *A kontextusra ráhagyatkozó jelentés = Újraolvasó*, 105.

<sup>15</sup> „Az igazi művész saját magát látja a korábbi művészetben. Azokkal szemben, akik arról a hatásról értekeztek, amelyet Baudelaire tett Swinburne-re, Kosztolányi fordított irányú összefüggést állapított meg: »Azt hiszem, hogy Swinburne Baudelaire-ban magát szerette és magát bámulta, papirosáiba vért érzett bele s magába hasonította, átformálta, és végigélte a saját módja szerint«. Ez az 1918-ban megfogalmazott állítás nem az egyedüli bizonyíték arra, hogy Kosztolányi szerint nem a korábbi magyarázza a későbbit, hanem megfordítva. [...] Feltűnő, hogy valahányszor Kosztolányi nagy elismeréssel szól egy-egy írói életműről, mIndig saját értékrendjét tulajdonította annak.” SZEGEDY-MASZÁK, *A kánonok hiábavalósága*, 335. (Az idézett Kosztolányi-mondat lelőhelye: KOSZTOLÁNYI, *Érnél maradóbb*, 181.)

<sup>16</sup> *Úrnő és komorna*, I., 13, 565.

<sup>17</sup> *Úrnő és komorna*, I., 6, 505.

helyezve is értelmezhető, mely hasonlatosságot időről időre felvetik a Kosztolányi nyelvszemléletéről értekezők.<sup>18</sup>

A szolamok s a rímek karneváli jellegét Kosztolányi egyébiránt néhány évvel később igen hasonlóan jellemzi Kováts „Rímkovács” József költészetéről szólván.<sup>19</sup> A Calderón-dráma szövege és a 19. századi magyar irodalom között azonban más összefüggésekre is bukkanhatunk. Árnyalja a fordításról alkotott képet, s egyúttal ékesen vall a tízes évek Kosztolányi-nyelvének forrásvidékéről, hogy az *Úrnő és komorna* szolamai között (mindenekelőtt a rímekben) Arany-parafráziseket is találhatunk. Arany nyelvét és elbeszélői hangját mindenekelőtt a „szereplők stilizált-régies” szolamának megformálásához veszi kölcsön:

Üdvöz légy, királyi *vendég*,  
és ti is, délcég *leventék*

Asztalhoz is üle a király, a *vendég*:  
Szép ruhás hölgyekkel az idősb *leventék*

*Úrnő és komorna* III. felv. 15. (618.)

*Daliás idők* 2. ének, 40. vsz

„Az agg herceg persze *halvány*  
Arccal áll és szitkokat *hány*,  
Ám mind Fisbertóra *zúdul*,  
Mert belátja, hogy mi *rútul*  
Csalta meg ennen-fia  
S hogy kétszínű és utolsó  
Cselfogás volt az olcsó  
Álruhás *história*.”

Ezer lámpa, gyertya csillog, –  
Künn az erdő mély árnyat *hány*.  
Szól az eskü: kéz kezet fog;  
Szép menyasszony színe *halvány*.

*Bor vitéz*

*Úrnő és komorna* III. felv. 12. (614.)

Végre György úr őket összeszidva *rútul*,  
Megy elül s a többi mind utána *zúdul*.

*Toldi* 6., 20.

<sup>18</sup> „Ha figyelembe vesszük Mihail Bahtyinnak az *Arany-sárkány* keletkezésével szinte egy időben tett megfigyeléseit, melyek szerint a regény aligha más, mint az egymástól történetileg, szociálisan és individuálisan különböző nyelvek kölcsönhatásának legtermékenyebb terepe, s hogy a nyelvben eredendően ott lévő soknyelvűség a prózaiság sajátja, míg a poétikus vagy ilyen intenciónáltású nyelv inkább fékezni akarja a soknyelvűség összjátékát...” – írja Bónus Tibor a bő tíz évvel a Calderón-fordítás után íródott *Arany-sárkány*ról. (BÓNUS, I. m., 107.) Rába pedig Kosztolányi és a formalisták között húz párhuzamot. (RÁBA, I. m., 274.)

<sup>19</sup> „Az a benyomásunk, hogy egy népiünnepély zibongása vesz körül, egy régimódi groteszk kabaré, ahol csimpolyások, kürtösök, síposok, fa-zongorások és fésű-zenészek muzsikálnak, pokoli zenebonával. Versei gyakran olyanok, mint a bohócok.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rímkovács*, Nyugat 1915/12., 690–691. Vö. NAGY Levente, *Kováts József és a korabeli irodalmi gépezet*, Irodalomismeret 2000/1., 27–37.

Más kifejezések – maga a cím, de az idézett bon-ton is – pedig Jókai prózájából csenghetnek ismerősen, kiről Kosztolányi így ír: „Mondatai beivakodtak az egymás után következő nemzedékekbe...”<sup>20</sup> Az „úrnő és komorna” szókapcsolat (Calderónnál inkább asszony és szolgáló) az *Aranyemberben* bukkan fel többször egymás mellett, s a Kosztolányi-életmű és az aranymotívum viszonya fényében<sup>21</sup> a forrás talán nem mondható véletlennek.

Már ebben az 1912-es fordításban nagyon hasonló elveket követ tehát Kosztolányi mint az 1917-es és 1920-as Byron-elbeszélő költemények esetében. Amint Rába György mondja a *Mazeppa* kapcsán: „tulajdonképpen nem fordít, hanem magyarul gondolja végig a szöveget”.<sup>22</sup> A kérdés ezek ismeretében a következő: a Calderón-komédia átültetésének tapasztalatai alakították-e Kosztolányi későbbi fordítói elveit és gyakorlatát? Nem kevésbé érdekes kérdés volna, milyen viszonyban áll Kosztolányi fordítása a spanyol barokk drámairodalom korábbi és későbbi magyar tolmácsolóinak szövegeivel.<sup>23</sup>

„...költők, / sose daloljuk, / mindig csak egy / nép életét...”

Míg az esetleg szertelennek nevezhető Calderón-átírás az életmű korai szakaszából való, a Rába György által legjobbnak tartott versfordítások a költő utolsó éveiből valók, melyekre vélhetőleg ezért is illenek a „letisztult”, „klasszikus” jelzők.<sup>24</sup> 1912 és 1935 között azonban Kosztolányi kisebb-nagyobb megszakításokkal *folyamatosan* fordított és közölt spanyol verseket, melyek sajátosan végigkísérik a költő életművet s annak poétikai fordulatait. Az *Idegen költőkben* összegyűjtött spanyol műfordítások véleményem szerint inkább ebben az értelemben

<sup>20</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Jókai Mór* = Uő., *Tükörfolyosó*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 157–158, 158.

<sup>21</sup> Vö. SZILÁGYI Zsófia, *Aranyáskártya = arany + sár?* = *Újraolvasó*, 92–106, különösen 97.

<sup>22</sup> RÁBA, I. m., 291.

<sup>23</sup> A Kisfaludy Társaság nem kevés darabot lefordított spanyolból, több Calderón-művet éppen Györy Vilmos, a *Don Quijote* fordítója ültetett át, többé-kevésbé ügyelve a verselésre. E fordítások – a korábban közvetítő nyelvekből, és szinte kizárólag színházak számára készült szövegekkel egyetemben – menthetetlenül elavultak, s többnyire újrafordításukra is sor került. (*Az élet álomnak* öt fordítása ismeretes.)

<sup>24</sup> „Kosztolányi legjobb spanyol fordításai [...] visszafogott hangnemben, jobbra tárgyiasan szenvtelen stílusban fogantak. A rímtelen versek különösképpen rászorítják a szöveg- és stílushűségre.” (328.) „Kosztolányi spanyol fordításainak klasszicizmusa [...] kevésbé érzékletes, kevésbé szemléltet: a díszíten sorok inkább a szerkezetek tisztaságát sugározzák, mint a plasztikussá tett jelentést.” (330.) „Az *Idegen költőkben* összefoglalt műfordítások keresztmetszete igazolja a spanyol fordítások hosszsmetszetének tanulságait, mindenekelőtt Kosztolányi műfordító elveinek változását, izlésének egyszerűsödését, klasszicizálódását, és a műfordításaiban kifejezett esztétikában a „mal du siècle” elemeinek, nyelvezetéből a retorikus stílusalakzatoknak további rostálódását.” RÁBA, I. m., 337.

nevezhetők „hosszmetszet”-nek, s nem a klasszicizálódást és szövegűségeket il-  
lusztató versfordítások paradigmatisztikus példáiként.

Rába igen szűk minta (mintegy negyven vers közül alig félucatnyi) alap-  
ján von le általános következtetéseket, s kizárólag Kosztolányi kései műfordító  
elveit illetően. Azonban még az egy időben (így a legkésőbb) publikált spanyol  
műfordítások is szeszélyesen változó, inkább spontán mintsem kimódolt fordítói  
technikáról árulkodnak. Az *Idegen költők* teljes spanyol korpuszára ennek megfe-  
lelően számos, a *Modern költők* megoldásait idéző vonás is jellemző: töltelék-  
szavak, bele- és körülköltések, az enjambement elhagyása, a versforma megváltoztatása,  
buja rímek, címek (és ezzel egész költemények) átértelmezése stb. A formai-  
tartalmi hűség ideáljától eltávolodva értelemszerűen más költemények tűnnek  
jelentékenynek, sőt, talán megkockáztatható, hogy a Rába által tárgyalt versek  
ma a legérdektelenebb szövegek közé tartoznak. Rába mintavételét talán az is  
torzíthatta, hogy az 1969-ben rendelkezésre álló adatok alapján szinte lehetetlen  
volt megállapítani a versek forrásait és kronológiáját, s ezért csak a biztos ere-  
detűnek látszó verseket ítélte meg.<sup>25</sup> A továbbiakban ezért a Rába György által  
sugallt képet a versfordítások első megjelenésének időrendi sorrendjének<sup>26</sup> figye-  
lembevételével kíséreltem meg árnyalni olyan költeményeket kiemelve, melyek  
a költő életművéhez és a célnyelv tágabb hagyományához kapcsolódnak, min-  
denekelőtt szövegközi viszonyok révén.

<sup>25</sup> Rába meglehetősen határozottsággal állítja, hogy „először a Pesti Hírlap Vasárnapja 1935. III. 24. számában közöl spanyol fordításokat”. *Uo.*, 320. Ez a válogatás – mint a következőkben kiderül – az utolsók egyike volt. (Illyés Gyula a költőket Unamuno és Rubén Darío kivételével abécérendbe, míg Réz Pál születési évszám szerint rendezi.) Bár nem feladatomban megkérdő-  
jelezni Rába György spanyoltudását, a 327. oldalon két nyelven közölt Jorge Guillén-vers for-  
dításáról mondottakat szemlélve felmerülhet a kétely a hispanistában: Rábánál a szövegűség  
nem kizárólag szószámbéli, stílus-, rím- és tónushűséget jelent-e. A költeményt Kosztolányi  
ugyanis – véleményem szerint – alapvetően félreértette vagy -fordította: Guillénnél a bronzba  
merekített, elrugaszkodni képtelen ló lovása beszél tehetetlenségéről, míg a magyar vers lova  
„egyre vágat”, s beszélőjét „oda vonzza”, aki azután „harci ménre kapva száll[ok] csodálatos  
kalandra”.

<sup>26</sup> A versek időrendjét és első megjelenési helyét (vagy helyeit, amennyiben két folyóirat legfőljebb  
néhány hét eltéréssel hozta le ugyanazt a szöveget), eredeti címét valamint forrását tartalmazó  
táblázatot a dolgozat végén közlöm. A magyar vonatkozású adatok forrásai: Rába György idé-  
zett könyve, *Hitel Dénes kéziratos feljegyzései* (MTA Kéziratok Ms 4646/16), a Botka Ferenc  
szerkesztette *Tere-Fere* című kötet bibliográfiája (Balassi-Forum, Budapest–Újvidék, 2004,  
171.), illetve az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport megjelenés előtt  
álló forrásjegyzéke (*Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelenő írásainak jegyzéke*, I.,  
*A Hét, Nyugat, Pesti Hírlap, A Pesti Hírlap Vasárnapja, Új Idők*), melyet Arany Zsuzsanna szerkeszt,  
akinek ezúton is hálásan köszönöm segítségét. A spanyol források esetében az Alfonso García  
Morales szerkesztette *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español 1892–1941*  
(Alfar, Sevilla, 2007.) című kötet szolgált kiindulópontként. További filológiai adatok az elő-  
készítés alatt álló kritikai kiadás jegyzetanyagában lesznek elérhetők.

Hol helyezhető el Kosztolányi tevékenysége a spanyol–magyar lírafordítás kontextusában? Gyűjteményes kötet magyar nyelven először Kőrösi Albintól, *A spanyol költészet gyöngyei* címmel jelent meg 1891-ben. E könyvről a következő, 1944-ben (!) kiadott válogatáskötet szerkesztője, András László így ír: „mind a válogatott verseket, mind pedig a fordítások minőségét tekintve, nem annyira gyöngyöket, mint inkább szikkadt göröngyöket tartalmaz, és ha másra nem, arra szolgált, hogy a *Nyugat* nagy fordítónemzedékét a spanyol költésztől elriassza”.<sup>27</sup> Kivéve Kosztolányit, akinek ez irányú tevékenysége már-már avantgárdnak mondható: Babits Mihály egyetlen hispán költőt sem említ irodalomtörténetében, s Szerb Antal is másodkézből vett ítéletekre hagyatkozik a modern spanyol irodalomnak szentelt néhány bekezdésben. A hispán líra későbbi fordítógenerációi azonban Kosztolányi számos fordítását felülbírálták, a költeményeket a formai-tartalmi (filológiai?) hűségesszmény jegyében újrafordították.

Spanyol verseket első alkalommal a *Modern költők* 1912-es kiadásában közöl Kosztolányi, s az előszó sokat idézett kijelentése szerint „eredetiből fordította[m]”<sup>28</sup> őket. Azonban mindössze három, Gustavo Adolfo Bécquertől származó „rima”, vagyis rím (a költő saját műfajmegjelölése, jelentése kb. ’dal’) szerepel a kötetben, melyek forrása az életrajzi bevezető szerint a háromkötetes *Obras de Gustavo A. Bécquer* (Madrid, több kiadás 1870-től). Bécquer néhány verssel szerepel egyébiránt a Kosztolányi más versfordításainak forrásául szolgáló Bethge-féle antológiájában is.<sup>29</sup> Bécquertől Radó Antal 1891-es *Idegen költők albuma* is hoz néhány verset, valamint 1902-ben Kőrösi Albin kiadja magyarul a *Rimas* teljes sorozatát, ám ez utóbbiról néhány más Bécquer-fordítással egyetemben Kosztolányi csak saját antológiájának 1921-es bővített kiadásában tesz említést. Bécquer lehetett tehát a századelőn a legmodernebb *ismert* spanyol költő Magyarországon, s érthető, hogy Kosztolányi még néhány évvel később sem ismeri jobban a hispán irodalmat.<sup>30</sup> Nem meglepő ezért az sem, hogy fordítása igen hasonlatos Kőrösi Albinéhoz (még ha a közvetlen hatás talán ki is zárható).

<sup>27</sup> *Lyra hispanica*, szerk., ford. GÁSPÁR Endre – ANDRÁS László, Debrecen, 1944, 255.

<sup>28</sup> *Modern Költők*, Élet 1914/3..

<sup>29</sup> Hans BETHGE, *Die Lyrik des Auslandes in neuer Zeit*, Max Hesse, Leipzig, 1907.; Vö. ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében*, ItK 1986, 246–274.; Uő., *Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében II.*, ItK 1990, 46–70.; Uő., *Kosztolányi kínai versfordításai*, ItK 1991, 543–578.

<sup>30</sup> „Spanyolországot alig ismerjük. Csak általánosságokat tudunk róla. Régi, klasszikus alkotói után nem akadtak olyan művészei, kik összekötötték volna a többi népek érdeklődésével. Csak kettő: Gustavo A. Bécquer és Echegaray, a drámaíró.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *José Echegaray* = Uő., *Ércnél maradóbb*, 171–172. [1916. szept. 24.] Vö. HEINRICH Gusztáv, *Egyetemes irodalomtörténet*, II., *Rómaiak és románok*, Franklin-Társulat, Budapest, 1905.

A legelső, *Temető árvái* címmel lefordított *Rima LXXIII.* esetében megfigyelhetjük a Kosztolányi-fordítások olyan jellegzetes, később is visszatérő sajátosságait, mint az erősen megváltoztatott (félreértett?) felütés és a határozott kezű címadás, illetőleg –megváltoztatás. Mindezek ellenére a szöveg kedvező fogadtatását jelezheti, hogy Emery George szerint ez a fordítás ihlette Radnóti Miklós *Mondogatásra való* című versét.<sup>31</sup> A költemény kiválasztásának okaként pedig olyan Kosztolányi-versekre gyanakodhatunk, mint a *Halottak napján*, *A kis mécs*, vagy az *Azon az éjjel* (mind *A szegény kisgyermek panaszaiból*), melyek hasonló hangulatot és tematikát dolgoznak fel.

Szemét kinyitotta, de csöndbe lecsukták; arcára vetették a hősínű gyolcsot; a néma szobából kiment, aki ott volt, zokogva az egyik, hallgatva a másik.	Befogták szemeit, Mik még tárva voltak, Szemfődetet tettek Arczára a holtnak; S míg ezek kesergve, Amazok mogorva Képpel hagyták el a Csendes szobát sorba’.	Két szemét lezárták nemrég nyitva voltak; arcára fehérszín kendőt borítottak; ezek csöndességben, amazok zokogtak, szomorú szobában ajtók becsukódtak.
---	---	---

A földön a mécses fellobbadozott még, a falra vetette a ravatal árnyát; s a tompa homályban láthattuk a hulla rajzát a derengő falon feketülni. [...]	A fény, mely a földön Égő mécsből áradt, A falakra vetett Sok imbolygó árnyat: Egy halottas ágyat Egy merev holttestet Melyet a mécs híven A falakra festett. [...]	Pohárban mécs égett, fénye falra lobbant, kirajzolta árnyát az ágyon alvónak, merev test-formáját mutatván a holtnak, falra őt festette, ki nem ébred holnap. [...]
---	---	---

Ó jaj, mily magukra maradnak a holtak! (Kosztolányi 1914)	Ó mily elhagyottak Istenem, a holtak! (Kőrösi Albin 1902)	Uram, mily magányra ítéltek a holtak! (Simor András 1998)
---	---	---

1921-ben a *Nyugatban* is közölt *Szonett a szonetről* címet viselő Lope de Vega-költeménnyel bővül a *Modern költők* spanyol gyűjteménye. Az eredeti lelőhelyének felkutatását nehezíti, hogy a szonett a *La niña de la plata* című komédia egy jelenetében szerepel. Bár az életrajzi bevezetőben két gyűjteményes Lope-kiadást

<sup>31</sup> Emery GEORGE, *The Poetry of Miklós Radnóti. A Comparative Study*, Karz-Cohl, New York, 1986, 10.



is megnevez Kosztolányi, nehezen hihető, hogy e sok ezer oldalas munkákban bukkant volna épp e tizennégy sorra. Valószínűbb, hogy valamely válogatáskötetből merített: különálló szonettként (de cím nélkül) szerepel a vers például a Rafael Mesa y López szerkesztette *Antología de los mejores poetas castellanos* című kötetben, mely 1912-ben jelent meg Párizsban és Londonban (Thomas Nelson & Sons), s így talán Budapestről is könnyebben hozzáférhető volt.<sup>32</sup> A Calderón-átírás mellé illő Kosztolányi-vers az eredeti barokkosságánál is mesterkélebb, játékosága (és tiszta rímei) elvesznek. Ennek, s a viszonylagos szabadoság hátterében azonban jobbra nyilvánvaló félreértés áll (a második sorban az „en mi vida” szókapcsolat jelentése nem ’életemben’, amiből a magyar *lelkembe* származtatható, hanem ’sohasem’ – a félrefordítás oka a sort bizonytalanságban hagyó „kérdem én”). Az első sor bizarr ríméhez kísértetiesen hasonlót találunk az *Úrnő és komornában* is, ami talán arra enged következtetni, hogy Kosztolányi saját korábbi spanyolból készített fordításaiból is merített ihletet Lope átültetéséhez. Tverdota György szerint e szonett szolgált József Attila *Költőnk és kora* című versének mintájául.<sup>33</sup>

A kedvesem szonettet kért ma, Gond dul	Kért Violante, ezzel szörnyű gondot
lelkembe és szorongva kértem én:	Okozva nekem, hogy szonettet írjak;
tizennégy sorból áll a költemény:	Tizennégy sor, amit szonettnek hívnak,
a három első itt szökell, bolondul.	Az első négy után teszek már pontot.

(Kosztolányi Dezső)

(Pál Endre ford., *Lyra Hispanica*, 134)

A húszas évek második felében, illetve 1931-ben közölt következő tizenöt spanyol és dél-amerikai vers új korszakot nyit: ekkortól valóban modern, sőt kortárs költőktől fordít Kosztolányi. A magyarországi műfordítástörténetben talán először hoz verset latin-amerikai szerzőtől, még hozzá egy költőnőtől: az uruguayi Juana de Ibarbouroutól. Szűk két hónappal a versek publikálása után hírlapcikkében egyenesen neki címzett levélről számol be: „...levelet írtam – életemben először – Uruguayba, Montevideóba, Juana Ibarbourounak, a félnéger spanyol költőnőnek”.<sup>34</sup>

A kötetben először 1919-ben illetve 1922-ben megjelent Ibarbourou-versekre minden jel szerint az 1925-ös *Las cien mejores poesías modernas (líricas)* című

<sup>32</sup> Az ELTE BTK Spanyol nyelv és irodalom tanszékének könyvtárában található egy „Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Román Nyelvek Szemináriuma” pecséttel ellátott példány (Éppen 1921-től hívták így az intézményt).

<sup>33</sup> TVERDOTA György, *József Attila költészetének kozmológiai vonatkozásai*, ItK 1979, 121–133, különösen 125–126.

<sup>34</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Don Bodorovszky...*, 356.

antológiában talált Kosztolányi. Ebben a kicsiny válogatásban szerepel egy-egy vers a mexikói Ramón López Velardétől, a szintén latin-amerikai származású Rubén Daríótól, és néhány kevésbé ismert spanyolországi költő olyan költeményeivel együtt, melyek többnyire nem fordulnak elő a korszak más spanyol verskoszorúiban. E kiadványból átörökölt hiba, hogy Enrique de Mesa helyesen *Sin caballero* (*Lovag nélkül*) című verse a *Del solar de Don Quijote* ciklus másik költeményének paratextusát viseli (s melyet a Simor András szerkesztette *Spanyol költők tára* javított önkényesen 2000-ben). A tárgyalt időszakban megjelentetett spanyol fordítások további forrásai között találjuk José D. Frías által szerkesztett, Párizsban megjelent *Antología de los jóvenes poetas mexicanos* című antológiát. A kiadványt már Rába György is lehetséges forrásként vette számba, s – noha a kötet, mivel még Spanyolországban is gyakorlatilag hozzáférhetetlen, nem volt kezemben – biztosak lehetünk abban, hogy Kosztolányi ezt az antológiát forgatta, ugyanis a mexikói költő verseit tartalmazó könyvek közül egyedül Fríasé tünteti fel José Gorostiza második családnévét (Alcalá), melyet a magyar fordítás felett megtalálhatunk. A fennmaradó versek forrását mindeddig nem sikerült lokalizálni.

De hogyan juthatott Kosztolányi a kötetekhez? A húszas években Kosztolányi meglehetősen kiterjedt spanyol kapcsolatrendszerrel bírt, így több hipotézist állíthatunk fel. 1923–1924-ben Miguel de Unamuno két regényét segített magyarul megjelentetni,<sup>35</sup> s a neves spanyol szerző neki címzett levelében ígért, s részint a fordítón, Garády Viktoron és Widmar Antalón keresztül Olaszországból beszerzett kötetek között találjuk azt a verseskötetet, melyből a korszak Unamuno-szonettekét fordította Kosztolányi.<sup>36</sup> Nem kizárt, hogy Unamuno küldte meg számára Párizsból illetve Madridból a többi gyűjteményt is. Némely kötetet talán a világgutató Pablo Laslo (László Pál) küldte, akivel 1928 körül kötött ismeretséget Kosztolányi. Tőle nemcsak leveleket kapott rendszeresen, de 1931-ben Kosztolányi költeményeit le is fordította spanyolra.<sup>37</sup> De több postai küldeményt

<sup>35</sup> Erről részletesen lásd BIKFALVY, I. m.

<sup>36</sup> Ez a *Rosario de sonetos líricos* (Imprenta Española, Madrid, 1911). Garády vonatkozó levelének részlete így hangzik: „Unamuno szerencsétlensége után, most már nehezen hiszem, hogy egyhamar elküldené a műveit Önnek. Ezért megkértem Widmart, hogy rendelje meg a verses köteteket Bolognából, a hol, remélem, meglesznek.” (MTAK Kézirattár MS 4622/275 Garády Kosztolányinak 1924. II. 26.) Unamuno levele – melyet Kosztolányi előzőleg Garádynak írott levelére válaszul küldött, s amelyben néhány művét ígéri („írok Madridba, hogy küldjek meg önnek néhány művet”) – 1924. február 13-án kelt. A könyvek megérkezettéről be is számol: „Könyvei, melyekkel maga tisztelt meg, itt pihennek polcaimon” KOSZTOLÁNYI, *Spanyol–magyar*, 369. [1925. október 6.] Unamuno maga 1925 júliusában már Párizsban tartózkodik!

<sup>37</sup> „Levelet kaptam Kínából. Egy fiatalember írja ezt, aki már három esztendeje járja a világot. [...] László Pálnak hívják ezt a fiatalembert. Nevét már évekkal azelőtt ismertem. [...] Egyszer Németországból kaptam tőle levelet, egyszer Franciaországból, egyszer Spanyolországból. Aztán Európa is szűk lett neki. Argentínába ment, onnan Mexikóba. Tavaly Japánban élt.” (KOSZTO-

kapott az 1923–1924-es évek során Barcelonából is, ahol *Káin* című novellája először spanyolul, majd katalánul jelent meg.<sup>38</sup> S ne feledjük, hogy több spanyol illetve latin-amerikai sajtótermékkel is kapcsolatba került Kosztolányi: az *El Sol* című madridi napilapot időről időre kezébe vette, amint arról a Bács megyei Naplóba írt cikkei tanúskodnak.<sup>39</sup> (A magyar folyóiratban jelentette meg a kor-szak első műfordításait.) A tanulmányom címében idézett „mint lelkes hispanista...” kezdetű mondat pedig az argentin *Nosotros* irodalmi folyóirat szerkesztőjének címzett, lapszámokat és egy antológiát megköszönő levélben olvasható.<sup>40</sup>

LÁNYI Dezső, *Egy levélről, mely a háborús...*, 358. [1932. február 26.] A szóban forgó vers: *La bandera* (*A zászló*) megjelent *La Vanguardia* (*Diario Filipino Independiente*) 1931. december 9. [MTAK Ms 4619/76-7-8.]

<sup>38</sup> A spanyol fordítás volt korábbi: 1923. november 24-én jelent meg a *Solidaridad Obrera* című baloldali lapban (MTAK Ms 4627/19, vö. BIKFALVY: *I. m.*, 169 és 181.), melyből az 1924 május 31-i katalán nyelvű változat készült. (MTAK Ms 4619/107.) A fordító (névtelen, illetőleg M.A.) talán Orbók Lóránd (Lorenzo Azértis) lehetett, aki Kosztolányival korábban kapcsolatban állt, s a külföldön átvészelt, viszontagságos háborús évek után Barcelonában „spanyol-katalán szerzőként született újjá”. (Vö. ANDERLE Ádám, *A magyar-spanyol kapcsolatok ezer éve*, SZTE–JGYF, Szeged, 2005, 113.)

<sup>39</sup> Erre utal 1924. július 13-i cikke (KOSZTOLÁNYI, *A spanyol hőség* = Uő., *Tere-fere*, 171: „Ha az ember a kezébe veszi a spanyol lapokat, a vezércikktől a kishírekig minden a hőséggel foglalkozik. [...] Az *El Sol* azt indítványozza...” Ugyanebben a számban *Madridi pulykák* címmel olvasható további spanyol témájú cikk. Az 1925. december 6-i számban *Madridi kép* (341.), majd később *Mexikói kedély* címmel anekdota is szerepel (372.). A következő cikk 1926. május 16-i keltezésű: *Don Quijote titáni szobra* (410.), s a sort *A spanyol király mint idegenvezető* zárja 1926. augusztus 22-én (446.). Botka Ferenc előszavában említi, hogy némely jobb pesti kávéházak előfizettek európai lapokra. A Nyugat korabeli hirdetései alapján nemcsak az Ujság, de a Nyugat könyvesboltja is vállalta külhoni sajtótermékek beszerzését és/vagy kölcsönzését. Vö. KOSZTOLÁNYINÉ, *I. m.*, 259. és 261.: „Naphosszat járjuk a British Museumot s a Bibliothèque Nationale véget nem érő vastermeit.” illetve: „Mindig vásárolt könyveket. Mindig a legjobbakat. Élete során körülbelül nyolcezer könyvet gyűjtött össze. Francia, angol, német, olasz, spanyol nyelven.”

<sup>40</sup> A levél magyar fordításban így szól: „Végtelenül köszönöm, uram, hogy elküldte kitűnő folyóiratának, a *Nosotros*-nak néhány számát és az argentin költők rendkívül erőteljes antológiáját. Mint buzgó hispanista, mindeddig csak az európai írókat ismertem, akikért lelkesedem, de be kell vallanom, hogy Dél-Amerika irodalmának gazdagsága még nagyobb meglepetést okozott. Hálás volnék, Uram, ha volna olyan szíves és a jövőben rendszeresen küldené a *Nosotros*-t, mely eligazítana felettébb figyelemreméltú irodalmi mozgalmuk ügyeiben. Viszonzásul csak hálámat ajánlhatom fel. Mint író és irodalmi kritikus, igyekeznem fogom terjeszteni itt eszméiket, lefordítok néhány dél-amerikai költeményt, ezeket bemutatom majd a magyar közönségnek, s nem fogom elmulasztani, hogy elküldjem Önnek a fordítások másolatát.” KOSZTOLÁNYI, *Levelek – naplók*, 601. [1046. sz. levél] Réz Pál az 1930-as évek elejére datálja e levelet, ám mivel az Ibarbourou-verseket az Új Idők hasábjain kísérő jegyzet tanúsága szerint Kosztolányi a dél-amerikai költészetről 1925-ben már tud („J.I. a délamerikai, modern spanyol költészet egyik vezéralakja, 1895-ben született Meioban.” Új Idők 1925. jún. 21., 602. – a költőnő születési helye valójában Melo), s 1928-ban mexikói antológiából is fordít, némileg érthetetlen, miért állítaná később, hogy „mindeddig csak az európai írókat ismerte[m]”. Mivel Unamuno a *Nosotros* indulásától kezdve közreműködött a lapban s élénk levelezésben állt annak szerkesz-

A mintegy tizenöt fordítás érdekes kétarcúságot mutat: bár a szövegek színvonalra rendkívül változó, mégis megállapítható, hogy a latin-amerikai költeményekből szinte mindig jobb magyar versek születtek, mint a spanyolországiakból. Figyelemre méltó továbbá, hogy a kötetlen formájú (de mindig rímes) szabadversek sikerültebbek, mint a prózai dikciójú, ám a rendkívül szigorú neolatin verselés szabályait követő költemények. A fordítások egyik csoportjára a lírizálás jellemző, a forma kiegyenesítése mellett a dekadens elemekkel és idegen verszenével való feldúsítást értve alatta. Jellegzetes példa erre Antonio Machado verse, melyet Kosztolányi olyannyira áthangszerel (a cím megváltoztatása jelzi is az átköltést), hogy a magyar változatot a maga neve alatt akár a *Szegény kisgyermek* szövegei közé is illeszthette volna:

Antonio Machado – Kosztolányi: *Iskola* Machado: *Gyermekkori emlék*

Hűs, barna téli délután  
tanult a sok-sok kisdiák.  
Az ablakon lassan, bután  
eső dobolt melódiát.

Egy barna és hideg téli  
délután. A gimnazisták  
tanulnak. Monoton  
eső az ablakok mögött.

A tanterembe régi kép,  
az átkozott Káin rohant,  
Ábel halott volt s égi-szép,  
mellette vérvörös a hant.

Óra van. Egy ábrán  
a menekülő Káin  
látható és a halott Ábel  
egy kármin folt mellett.

(Saját nyersfordításom)

E versekben az áthajlások kiegyenesednek, s a nehezebb állandósult szókapcsolatok esetében (de csak ott) gyakran félrefordít Kosztolányi: fenti vers negyedik szakaszában az ’ezerszer száz = százezer, ezerszer ezer = millió’ jelentésű sorok helyén például „százszor és százezerszer is / és milliószor ugyanazt [mondta]” olvasható.

A szabad versek nem kevésbé szabad fordításai azonban az ellenkező irányba mozdulnak. Kosztolányi színesebb, retorikusabb hangján is jól visszaadja a szaggatott, puritán spanyol mondatokat, hiszen magyarul több, a hétköznapi nyelvtől távolító eszközt igényel s tűr meg egy költemény. Tekintve, hogy e spanyol

---

tőivel, nem kizárható, hogy az Argentínából érkezett küldemény mögött is őt kell sejtenuünk, vagyis az idézett levél megírására talán 1924–1925 körül sor. A kérdéses forrású versek eredetijét mindeztidáig sem a Nosotros, sem az El Sol lapjain nem sikerült megtalálni.

szabad versek fordításai 1925–1928 között készültek, talán megfontolandó, nem mégis a *Meztelenül* egyik forrását kell-e látnunk a modern hispán lírában? Rába György ennek eshetőségét ugyanis kizárólag időrendi okok miatt veti el.<sup>41</sup> Példaként álljon itt a korszak fordításai között az egyik legfigyelemreméltóbb szöveg, León Felipe *Zarándok* (1931) című költeménye, melynek utolsó szakasza saját és idegen poétikáját az *Európa* (1930) felszólításához igen hasonlóan fogalmazza meg:

Érezzünk	Kitárva minden szélnek,
minden szelet	
érezzünk	költők – fönn a széles ég –
minden eget,	
költők,	ne csak egy nép életét
sose daloljuk,	
mindig csak egy	zendítse az ének,
nép életét,	
mindig csak egy kert	se egyetlen kert fűvét.
virágát.	
Legyen minden	Legyen minden kert miénk
nép a miénk.	
Legyen minden	s mind a nép – a teljes élet.
kert a miénk.	

(Tímár György)

A műnek két, eltérő tördelésű változata ismert. Kosztolányi forrásának közelebbi meghatározását segítette, hogy a korábbi, három-, illetve ötszótagos sorokat kombináló változatból dolgozott. (A későbbi kiadások nyolcszótagú rímes sorokra kerekítették ki az eredeti költeményt.) León Felipe „kötött szabadvers”-ének magyar költészettől szokatlan ritmikáját magyarul – a spanyolban szinte ismeretlen – gondolatritmussal érzékeltette kitűnően a fordító.

A Rába által elemzett, 1933–1935-ben publikált versfordítások többsége ebben az irányban halad tovább: egyre többet mutatnak meg a spanyol költők idegen nyelvéből és hangjából. A „fordítói hűség” oka azonban nem utolsó sorban az, hogy a választott költemények jobbára nem túlzottan bonyolult fogalmazású,

<sup>41</sup> „A *Meztelenül* versei alapján nyilvánvaló, Kosztolányi költészetében ez a nyelvi szemlélet [az expresszív, tárgyiasult, metonymikus stílus] korábban jelentkezik, mintsem hasonló stílusú idegen költők műfordításait közre adta. Egy-egy Jorge Guillén- vagy Valéry-vers tolmácsolásában tehát nem hatásforrást, hanem találkozást kell látnunk”. RÁBA, *I. m.*, 337.

viszonylag kötetlen formájú versek – azaz nem rónak megoldhatatlan feladatot a tolmácsra. Ezért jogos Rába György elbizonytalanodó megjegyzése, mellyel a fordítások megváltozásának nyilvánvalóan kettős okát nyugtazza: „Mennyiben tulajdoníthatjuk ezt a nyelvszemléletet egy lehiggadt fordító személytelenségre törekvése nyomán maguknak a spanyol verseknek, és mennyiben Kosztolányi poétikájának további alakulásának?”<sup>42</sup> A kései spanyol fordítások mögött mindazonáltal kétségtelenül érezhető a létösszegző, halált váró költeményeket kereső válogató keze. A verseket ezért egyfajta spanyol *Számadás*-ciklusnak is tekinthetjük, melyben helyet kapnak a *Szegény kisgyermek* élményeit felidéző versek is, mint például az *Esta luz de Sevilla...* (*Sevilla fénye*) kezdetű szonettből lett *Apám*.

A huszonkét versből tizennyolc forrása bizonyosan Gerardo Diego – a 20. század első felének nagy költőnemzedékeit áttekintő – vaskos antológiája.<sup>43</sup> Nem innen származnak a mexikói José Juan Tablada haikui (a költő *Un día [Egy nap]* című 1919-es kötetében jelentek meg először), amiket talán Pablo Laslo küldhetett a költőnek, hacsak nem valamely nemzetközi haiku-antológiában bukkant rájuk. Nem kevésbé meglepő, hogy Rafael Alberti is szerepel a fordított szerzők között: ő ugyanis azon népi költők közé sorolható, kiknek költészetéért nem lelkesedett Kosztolányi.<sup>44</sup> A címként egy poros kis közép-spanyolországi település (kb. Kiskunhalas) nevét viselő, nem minden társadalomkritikai felhang nélküli naiv költeményből Kosztolányi a hosszú–rövid szótagok s a páros–páratlan lüktetés váltakozásának játékában tobzódó mondókát transzformál:

Rafael Alberti: *Duero-menti szekeres / Peñaranda de Duero*

Mért nézel így rám gyerekes,  
borús szemeddel, szekeres?

Miért nézel rám ily komoran,  
te szekeres?

Van négy szép öszvéred, deres,  
szilaj lovad, fakó-veres,  
szekered is, zöldkerek  
s az országút feléd repes,

Tarka öszvéred van négy is,  
lovad fakó-veres,  
a szekered zöld kerek,  
és az országút is, végig,

<sup>42</sup> *Uo.*, 331.

<sup>43</sup> „Madridból megküldték a legújabb költők verskoszorúját – mint hű nyelvtisztító, nevezzük így az antológiát: *Poesia española 1915–1931* (Editorial Signo). Pompás könyv.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi élet. Irodalmi levél* = *Uő., Ércnél maradóbb*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 469. [1933 október 20.] 1932-ben – a PEN-kongresszushoz kapcsolódva – Kosztolányi két spanyolból készített prózafordítását is közli a *Nyugat*: Ramón Gómez de la Serna szürrealista novellája az 1932/9–10., Ramón Pérez de Ayala esszéje a 12. számban olvasható.

<sup>44</sup> NEMES NAGY Ágnes, *Ízlésváltozások a Kosztolányi-vers körül = A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*, szerk. MÉSZ Lászlóné, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 160–166.

mindig tiéd, jöttödre les,  
szekeres.

csak a tiéd,  
te szekeres.

Hát mit akarsz? Mást ne keress.

Mi kéne még?

(András László)

András László – a korábbi magyar verset Albertiéhoz „igazító” – változatával összevetve különösen látványos, miként duzzasztja fel a költő a *szekeres* szó köré szervezve a pontosan lefordított felsorokat rímzavakkal vagy halmozással. Az első sorba illesztett, a spanyol *serio* (‘komoly’) helyét átvevő *gyerekes* beszüremkedése pedig akár Kosztolányi gyermeknyelvvel kapcsolatos fejtegetéseivel is összefüggésbe hozható.<sup>45</sup> A két költő viszonyát ismerve<sup>46</sup> talán nem túlzás e költői nyelvet s Weöres Sándor hangját rokonnak vélni. Weöres és Kosztolányi spanyol fordításai közötti kapcsolat lehetőségét erősíti az 1938-as *Rózsa, rózsza, rengeteg*, mely első szakaszában mintha a *Sárga tavasz* című Juan Ramón Jiménez-fordítás sorai csengenének vissza:

Juan Ramón Jiménez: *Sárga tavasz*

Weöres Sándor: *Rózsa, rózsza, rengeteg*

Jött április a völgyön által,  
sárgulva millió virággal:  
a csermelyek hulláma sárga  
és az a hegy, a föld, a *márga*,  
sárgák a gyermektemetők,  
a kert, ahol pihennek ők.

A földgolyó egyszerre sárgult,  
mindenhová fényes sugár hullt,  
az aranyliliom felett  
langy harmat, arany-*permeteg*,

Rózsa, rózsza, rengeteg,  
lányok, lepkék, fellegek,  
lányok, lepkék, fellegek,  
illanó könny, permeteg.

<sup>45</sup> „Hipnotikus hatása van a szónak. A gyermeknek mindegyik szimbólum. Ami a felnőttnek eszköz, az neki varázslatos játék. A művész, aki jobban ismeri a szó és a fogalom kapcsolatát, mint a gyakorlati ember, nagyon közeledik a gyermek szószemléletéhez.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *A! – A szó = Ő.*, *Nyelv és lélek*, 23. Bár ebben az 1914-ből származó írásban inkább a gyermek szimbolikus látásmódjáról esik szó, az Alberti-átköltésben nyilvánvalóan a szó hangalakjának ismételtetése hipnotikus hatású.

<sup>46</sup> Levelezésük mellett gondolhatunk Weöres Sándor: *Hála-áldozat* című versére, melyben így ír mestereiről: „Szememnek Ady nyitott új mezőt, / Babits tanított ízére a dalnak, / és Kosztolányi, hogy meg ne hajoljak / ezt-azt kívánó kordivat előtt.”

a sárga rózsákon libegve  
megannyi sárga, pici lepke.

A fákra föl meg sárga, kúszált,  
remegve ingó koszorú szállt,  
illat suhant lágyan, mesésen  
a friss, aranyló ébredésben.

A holtak csontja közt kinyúlva  
mozgott az Isten sárga ujjja.

A *Sárga tavasz* könnyűszerrel beilleszthető Kosztolányi aranyat és sárga színt tematizáló szövegei közé, s a kissé bizarr temetői idill témája sem idegen a korábbi kötetek költeményeitől. Elég csak a *Temetőket* említeni, de az 1933–1934-ből származó naplójegyzet – „Ők nem tudják, hogy az én virágaim a gyökerekkel a sírokba nyúlnak”<sup>47</sup> – írása idején is forgathatta már a Diego-féle antológiát. A Weöres-verssel párbeszédbe lépő, hétköznapi szókincstől vagy a spanyol szövegtől eltávolodó szóhasználat mögött is okkal sejthetünk előzményeket. A *permeteg* szó már az *Esti Kornél* első fejezetében is az április festésére szolgál,<sup>48</sup> a *sárga-márga* rím pedig az 1932-ben lefordított *Sárga vers a sárga Kínáról*ban található meg. Bár a fordítást kísérő hírlapcikkben azt írja Kosztolányi, hogy németből dolgozott, a vers mégsem teljesen idegen a spanyol szövegektől: szerzője ugyanis Pablo Laslo. A róla írtak talán Kosztolányi „világ körüli” műfordításainak motójául is szolgálhatnak:

Utazni, igazán és szenvedélyesen utazni annyi, mint bujócskázni önmagunkkal és sorsunkkal, másnak rémleni önmagunk és embertársaink szemében, mint amik vagyunk, s ugyanezt az enyhületet adja olykor az idegen nyelv is, mely takarékos árca egyéniségünknek, s azt a káprázatot kelti bennünk, hogy lehetőségeink végtelenek és abból a kötöttségből, melybe végzetünk vetett, esetleg ki is szabadulhatunk.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> 1933–1934, 24. bejegyzés = KOSZTOLÁNYI, *Naplók – levelek*, 822.

<sup>48</sup> „Bolond nap volt ez. Nem április elseje, de közel hozzá. Bolond, izgatott nap volt. Reggel fagyott, jégtükrök ropogtak az utcai fák vasrostélyán, s kéklett az ég. Aztán olvadni kezdett. Csorogatok az ereszek. Köd borult a hegyekre. Langyos permeteg hullott. A talaj úgy párázott, mint egy agyonhajszolt, izzadt ló.” KOSZTOLÁNYI, *Esti Kornél*, 766.

<sup>49</sup> KOSZTOLÁNYI, *Egy levélről, mely a háborús...*, 358.



## Kitekintés

Kosztolányi műfordításait az őt követő nemzedékek spanyol lírából készített átültetéseivel és válogatásaival összevetve kitűnik, hogy a filológiai pontosságot és irodalomtörténeti szempontokat előnyben részesítő későbbi szerkesztők Kosztolányitól alig néhány fordítását tartották átörökítésre érdemesnek. Ennek oka lehet a szövegek közhelyszerű, ám többnyire könnyen védhető vagy cáfolható „hütlensége” mellett inkább az, hogy nemritkán kánonon kívüli költőktől fordított vagy a nagyok kevésbé jelentős verseit választotta, a válogatásban ugyanis nem irodalomtörténeti szempontok, hanem a könnyebb fordíthatóság és saját lírájának tükröződései vezették.

Kosztolányi elvitathatatlan érdeme ugyanakkor, hogy a magyar nyelvtől meglehetősen idegen és igen kevés fordítói hagyománnyal bíró spanyol lírát meglehetősen sikerrel megszólaltatta, még ha időnként Kosztolányi-vers lett is a fordítások végeredménye. S ha nem is kitüntetett, de mindenképpen megkülönböztetett figyelemmel viseltethetett a spanyol nyelvű irodalom irányában, ami nemzedéke nagy írói és költői között páratlan. Az Unamuno-regények vagy Ortega y Gasset írásainak Kosztolányi prózai műveire tett hatásának mérlegelése – melyet dolgozatában röviden érintett Bikfalvy Péter – ezt a képet talán új színekkel egészítené ki, de hasonlóan érdekes volna műveinek spanyol recepcióját megvizsgálni. Bár ne feledjük, Kosztolányi is csak a „Spanyol–magyar”-t írta meg.

## Függelék

## Kosztolányi Dezső spanyol versfordításainak kronológiája

Szerző, cím	Eredeti cím	Első megjelenés	Forrás
G.A. Bécquer: <i>A temető árvái</i>	<i>Cerraron sus ojos...</i> (73)	Modern Költők, 1914.	<i>Obras de Gustavo A. Bécquer</i> , Madrid, számos kiadás
G.A. Bécquer: <i>Csókos világ</i>	<i>Besa el aura que gime ...</i> (9)		
G.A. Bécquer: <i>A bús arató</i>	<i>Mi vida es un erial...</i> (60)		
Lope de Vega: <i>Szonett a szonetttről</i>	<i>(La niña de la plata c. komédiában)</i>	Nyugat 1921/4. Modern Költők, 1921.	Rafael Mesa y López (ed.): <i>Antología de los mejores poetas castellanos</i> , Paris–London, 1912.

Szerző, cím	Eredeti cím	Első megjelenés	Forrás
J. de Ibarbourou: <i>A fügefá</i>	<i>La higuera</i>	Bácsmegyei Napló 1925. jún. 21. Új Idők 1925. jún. 21.	„Las cien mejores poesías modernas (líricas), Mundo Latino, Madrid, 1925.
J. de Ibarbourou: <i>Erős szerelem</i>	<i>El fuerte lazo</i>	BN 1925. jún. 21. UI 1925. jún. 28.	
M. Machado: <i>Felipe IV.</i>	<i>Felipe IV</i>	BN 1925. szept. 13. Pesti Hírlap Vasárnapja 1925. szept. 20.	
E. de Mesa: <i>Tierra hidalga</i>	<i>Tierra hidalga</i>		
M. de Unamuno: <i>Isten kezében</i>	<i>En la mano de Dios</i>	BN 1925. okt. 17.	Unamuno: <i>Rosario de sonetos líricos</i> , Imprenta Española, Madrid, 1911.
R.L. Velarde: <i>Águeda unokanéném</i>	<i>Mi prima Águeda</i>	UI 1928. aug. 12. „Spanyol antológia”	„Las cien mejores poesías modernas (líricas)”
J. Gorostiza Alcalá: <i>Fájó lélek</i>	<i>Una pobre conciencia</i>		„José D. Frías (y Rodríguez): <i>Antología de los jóvenes poetas mexicanos</i> , Franco-Ibero-Americana, Paris, 1922.
J.R. Jiménez: <i>Kikelet</i>	<i>Primavera</i> (in: <i>Poemas agrestes</i> )		?
M. de Unamuno: <i>Napszállatkor</i>	<i>Al tramontar del Sol</i>		Unamuno: <i>Rosario...</i>
R. Darío: <i>Ments meg, uram...</i>	<i>El verso sutil que pasa o se posa</i>	Pesti Hírlap 1931. máj. 3. „Spanyol költők”	?
R. Darío: <i>Végzet</i>	<i>Lo fatal</i>		<i>Las cien mejores poesías modernas (líricas)</i>
León Felipe: <i>Zarándok</i>	<i>Romero solo</i>		
A. Machado: <i>Iskola</i>	<i>Recuerdo infantil</i>		?
M. de Unamuno: <i>Spanyolország istenéhez</i>	<i>Al Dios de España</i>		Unamuno: <i>Rosario...</i>

Szerző, cím	Eredeti cím	Első megjelenés	Forrás
G. Diego: <i>Távollévő nő</i>	<i>Mujer de ausencia</i>	PHV 1933. júl. 16. „Új spanyol költők”	Gerardo Diego (ed.): <i>Poesía española. Antología 1915-1931.</i> Madrid, Signo, 1932.
J. Guillén: <i>Lovasszobor</i>	<i>Estatua ecuestre</i>		
J. Guillén: <i>Boldog karosszék</i>	<i>Beato sillón</i>		
M. de Unamuno: <i>Eső, szél, árnyék</i>	<i>Qué es tu vida...</i>		
J.R. Jiménez: <i>Halál</i>	<i>La muerte</i>		
F. Villalón: <i>Szélsőöd</i>	<i>Mañana leda</i>	PHV 1933. szept. 17. „Spanyol versek”	
P. Salinas: <i>Víz az éjben</i>	<i>Agua en la noche</i>		
D. Alonso: <i>Dalocska</i>	<i>Cancioncilla</i>		
R. Alberti: <i>Duero-menti szekeres</i>	<i>Peñaranda de Duero</i>		
M. de Unamuno: <i>Olvasni</i>	<i>Leer, leer</i>	PHV 1935. márc. 24. „Spanyol versek”	<i>Antología de los jóvenes poetas mexicanos</i>
A. Machado: <i>Apám</i>	<i>Esta luz de Sevilla</i>		
M. Altolaguirre: <i>Álmaim</i>	<i>Mi sueño no tiene sitio</i>		
J. J. Tablada: <i>Előhang</i>	<i>Prólogo</i>		
J. J. Tablada: <i>Három vers</i>	<i>Las abejas, El pavo real, El saúz</i>		

Szerző, cím	Eredeti cím	Első megjelenés	Forrás
A. Machado: Szomjúság	<i>Bueno es saber</i>	PHV 1935. aug. 25. Ellenzék 1935. aug. 25. „Spanyol versek”	Gerardo Diego (ed.): <i>Poesía española...</i>
A. Machado: Románc	<i>La plaza tiene una torre</i>		
J.R. Jiménez: Sárga tavasz	<i>Primavera amarilla</i>		
D. Alonso: A csillagok számlálói	<i>Los contadores de estrellas</i>		
E. Prados: Nyugalom	<i>Calma</i>		
L. Cernuda: Fáradt vagyok	<i>Estoy cansado</i>		

## Hermann Zoltán

### Orosz Magdolna: „*Progresszív egyetemes poézis*”. *Romantikus ellentételezések és utópiák*

Orosz Magdolna kismonográfiája kettős feladat elé állítja olvasóját: a „*Progresszív egyetemes poézis*”-t egyszerre kell a szerző két évtizedes prózapoétikai vizsgálódásainak egyfajta összefoglalójaként és a korábban megjelent, a romantikus irodalmi diszkurzusokat elemző, műértelmező munkáinak elméleti alapvetéseként olvasnunk. A kötet akár a legutóbb ugyanebben a sorozatban megjelent, *Az utánzott idegennyelvű kézírás. Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben* című könyvének párdarabja is lehetne: ennél azonban több is, kevesebb is.

A hazai romantikakutatás nem olyan régen, de túljutott a romantika fogalmának többszámúsításán: a *romantikák* terminus használata közkeletűvé vált, s nem pusztán a nemzeti nyelvű irodalmak külön-külön való megjelölésére. A témával foglalkozó közbeszéd ma már a romantika különválasztható belső korszakait, vagy esztétikai-ideológiai konfigurációit sem tartja feltétlenül összetartozó jelenségeknek. Orosz Magdolna új könyvének *kritikai* gondolatmenetét követve is effajta elhatárolások sorozatán kell végighaladnunk: a *német romantika* – és fogalmi szétartásai miatt különösen a *német romantika esztétikája* – mint irodalom- és tudománytörténeti konstrukció ugyanis túlságosan bizonytalanul jelölné meg azt a pozíciót, amelyből akár Hoffmann, akár a 19. század elejének a többi német prózaíró esztétikai teljesítményére, a művek művészetelméleti hátterére nézve valami lényegeset mondani lehetne. Orosz Magdolna monográfiája nem általában a romantika esztétikájával foglalkozik, jöllehet, a felületes olvasót a kötet címében idézett *Universalpoesie*-koncepció földre is vezethetné, hanem a német romantika néhány, különös gonddal vizsgált irodalomtörténeti, esztétikaelméleti, olvasáselméleti és olvasásshociológiai részrendszerének egymásra hatásával. A romantikus korszakfogalmaknak, beszédmódoknak és a romantikához kapcsolódó narratíváknak ezt a különös együttélését, szövedékét a szerző – a német szakirodalomban bevett kifejezéssel élve – „Goethe-korszaknak” nevezi (lásd pl.

a [www.goethezeitportal.de](http://www.goethezeitportal.de) grandiózus vállalkozását). A „Goethe-korszak” megjelölés az Orosz Magdolna által is bőszeggel hivatkozott legújabb német munkákban azonban már korántsem a Goethe-életmű kultikus egységességével óhajtja keretbe foglalni a német romantika részrendszerének ellentmondásokkal teli szövedékét, sokkal inkább Goethe műveinek és Goethe hatásának illuzórikus egységét látja viszont a korszak irodalmi tényeiben; a goethei életmű összetettségére utalva az Orosz Magdolna által is átvett meghatározás pontosabban képes érzékeltetni a korszaknak az egységességre törekvő (irodalom)történeti elbeszélésekkel szembeni ellenállását.

Különösnek tetsző tény, hogy a Goethe-korszaknak így, a monográfia szerzője szerint, mégsem Goethe, s főleg nem Hegel vagy Schelling a főszereplője, hanem Friedrich Schlegel. Mindaz, ami a „Goethe-korszak”, vagy ahogyan a szerző többször is annak csak egy rövidebb kronológiai szakaszára, a 18–19. század fordulójára és az azt követő jó másfél évtizedre vonatkoztatva említi, a „korai német romantika” szépirodalmát és esztétika-elméleti vitáit alapvetően meghatározta, az elsősorban az Athenäum folyóirathoz, a folyóirat programszerű és provokatív megnyilatkozásaihoz, az ezekhez kapcsolódó kortársi reflexiókhoz köthető.

A monográfia nagyon határozottan Friedrich Schlegel „progressive Universalpoesie”-eszméjében mutat rá a német – és az európai – kultúrtörténetnek, művészetelméletnek arra a fordulatra, amelyre aztán az egész német romantika esztétikaelméleti és szépirodalmi teljesítménye visszavezethető, akár az *Universalpoesie* tételét beteljesítő, igazolni kívánó, akár a vele vitázó, ellene tiltakozó művekről van szó.

Ezt a fordulatjellegzet tárgyalja a könyv első, *A német romantika helye és szerepe az európai kultúrában* című fejezete. A fordulat beálltának kinyilvánítására vonatkozó igény ugyanis a 18. századi antropomorf fejlődés-, illetve hanyatlástörténeti koncepciók függvénye volt – s a recepciótörténet sem járt el másképpen utóbb, mint az Athenäum. A „Goethe-korszak” fordulatszerűsége az utólagosan kialakított fejlődéstörténeti koncepciók szerint arra vonatkozik, hogy Goethe kezdeményezője vagy betetőzője-e a német romantikának. Ezt azonban nem lehet egyértelműen figyelembe venni az Athenäum évtizedét vizsgálva, s nem csak azért, mert ekkor még például Shakespeare vagy Cervantes fejlődéstörténeti helye a fő vitatéma, hanem azért sem, mert Goethe fellépése láthatólag nem oka ennek a romantikus fordulatnak. Goethe ambivalens nyilatkozatai (23–31.) éppen arról győzik meg az olvasót – olvashatjuk a monográfia második fejezetében –, hogy Goethe az 1810-es évekig, de később sem volt hajlandó elfogadni, „jóváhagyni” a Schlegel-fivérek által programszerűen bejelentett esztétikatörténeti váltást. Goethe nem állította soha élesen szembe a klasszika és a romantika fogalmát. Az Athenäum és köre azonban szándékoltan leegyszerűsítően „nor-

matívna” és műfajok szerint tagoltnak bélyegezte a klasszikát, hogy szembeállíthassa vele az újabb keletű fejlődéstörténeti koncepciókhoz és utópiákhoz kötött (ezért a „progresszív” elnevezés), és a műnemek és műfajok egyetemességét, univerzalitását hirdető romantikát. A német romantikát azonban a 19–20. századi irodalomtörténeti narratívák – talán túlzólag – Goethére és nem a Schlegel-fivérekre hivatkozva egyneműsítették, közös keretek közé kényszerítették a szentimentalizmus, a korai német romantika, a későromantika, az úgynevezett Vormärz vagy éppen a biedermeier gyakran össze nem tartozó irodalmi-esztétikai jelenségeit.

A monográfia harmadik, *Romantikus helymeghatározások* című fejezetében nézhetünk szembe a schlegeli esztétikatörténeti fordulat talán legfontosabb jelenségeivel. A monográfia szigorú következetességgel vezeti le, hogy a romantika önmeghatározásának fontos, de nem az elsődleges eleme az individuum és az identitás esztétikájának megteremtése – különben maga az önmeghatározás igénye is lényeges eleme ennek az új típusú művészetelméleti gondolkodásnak. Az első lépés egy új típusú, nem kronologikus korszakfogalom kialakítása. Az új művészetnek a régítől, az alteritástól, a klasszikától való elhatárolása Goethénél, Schillernél és az Athenäumnál a kritikai és elméleti beszédmód sajátos retorikáját hozza létre, a fogalmi ellentételezések retorikáját. (A monográfia alcímében külön is figyelmeztet ennek a retorikának a komolyan vételére!) Goethe „régí és új”, „antik és modern” (36–40.), Schiller „naiv és szentimentális” oppozíciói (41–45.) mind ennek a korszakidentikusságot célzó elhatároláskényszernek a következményei. Ez az ellentétekben való gondolkodás persze akár a klasszikus német filozófia *dialektikus* diszkurzusának, vagy ahogyan a Kantot félreolvasó Schiller esetében Paul de Man állítja, az úgynevezett *negatív dialektika*nak a retorikai párhuzama, leképeződése is lehetne. Hegel és Schelling esetében az ellentételezések konszenzuális kifejelete, Schillernél az elérhetetlen konszenzus iránti vágy az, ami ezt a retorikát táplálja.

Friedrich Schlegel „progresszív fogalompárjai” azonban más természetűek, jóval bonyolultabb képletet mutatnak fel, mint amit a korai német romantika esetében a de Man által khiasztikusnak jelölt retorikai műveletek felkínálnának. Schlegel kritikai és elméletirő módszere egy tulajdonképpen rendkívül offenzív, pozitív értelemben vett agresszív esztétikai ideológia megteremtését célozza: a schlegeli „progresszív fogalompárok” voltaképpen az *aszimmetrikus ellenfogalmak* rendszerét építik ki a kora romantika irodalom- és művészetelméleti diszkurzusában. Schlegel ellenfogalmai általában nem valódi ellentétek: a új korszak önmeghatározása érdekében drasztikusan leegyszerűsíti az alteritás definícióit; gyakran él a szemantikai területen illetően össze nem kapcsolódó fogalmak szembeállításával, a klasszika „szépségével” a romantika „eredetiségét”, a „szubjektív adott-

ság” fogalmával „az esztétikai képesség objektív tendenciáját”, a „tudós” fogalmával a „műkedvelő olvasó” alakját ütközteti. A schlegeli aszimmetria – az előbbi kifejezést kölcsönvéve – *tendenciózus*, értékválasztásra kényszeríti a befogadót, arra, hogy az elnagyolttal szemben a részletesen kifejtettet, a mozdulatlaná merítet, statikus fogalommal szemben annak dinamizált ellentétpárját válassza, hogy az értékszempont elcsúsztatásával, változékonyságának megjelenítésével a progresszivitás pozitív képzetét alakítsa ki. (53.)

Orosz Magdolna véleménye szerint Schlegel „progresszív fogalompárjai”, azaz az aszimmetrikus ellenfogalmakat létrehozó retorikai műveletek tekinthetők a német kora romantika, s rajta keresztül a német romantika központi alakzatainak. Csak magam tenném hozzá: ez a schlegeli ideológia nemcsak a német romantika, de a kultúrtörténet (vagy a kultúrtörténeti paródia) centrális alakzatává is vált, társadalomelméleti, egykorú és kései „diszkurzív politológiai” alkalmazásairól Habermas írt megvilágító erejű tanulmányt.

Külön fejezetet érdemelne az a kérdés is, hogy ez az aszimmetrikus oppozíciókra építő retorika hogyan találja meg autentikus kifejezésformáját az *Athenäum-töredékekben* (vagy akár Goethe és Schiller fragmentumaiban, maximáiban), egy olyan „műfajban”, amely a pusztá egyensúlytalanított ellentételezést mint retorikai műveletet jeleníti meg. Nem volna szabad persze elfelejtenünk ennek az észjárásnak a francia gyökereit, Pascalt, a *courtois* aforizmaírókat, akik a német preromantika olyan szerzőire hatottak, mint Lichtenberg, vagy a Batteux-t fordító Johann Adolf Schlegel (a Schlegel-testvérek apja). (Valamelyes idegenkedéssel olvasom egyébként a monográfia fejezetbeosztásának számozását: a „pontozós” sorszámozás a kifejtett tézisek összefoglaló, hiánytalan számba vételére utalna, miközben a monográfia egymást követő fejezeteinek és alfejezeteinek éppen a nyitottsága, a folytatásra való felszólítása az, ami olvasás közben szellemi izgalmat kelt.)

A negyedik fejezet a schlegeli „progresszív fogalompárok” működését figyelve igyekszik vizsgálni a korabeli esztétikákból és az irodalmi művek metaesztétikai kijelentéseiből kiolvasható, a műalkotás természetét leírni megkísérlő koncepciókat. A korszaknak a monográfia által említett műveiben – nehéz eldönteni, hogy a monográfia szerzője szerint ez a technika csak a kora romantika elbeszélő irodalmában érvényesül-e, vagy a szerző csak a prózaepikával való összefüggések felismerésében érdekelt –, Friedrich Schlegel *Lucindéjében*, Goethe *Wilhelm Meisterében*, Novalis *Heinrich von Ofterdingenjében*, Tieck *Franz Sternbaldjában*, Brentano *Godwi* című levélregényében stb., vagy éppen utóbb, a schlegeli retorikai képletet ironikusan felülíró Hoffmann-elbeszélésekben a prózaszövegek poétikai-retorikai műveletei úgy jelennek meg, mint az esztétikai metadiszkurzus elemei. A monográfia meggyőzően érvel amellett, hogy ezek a



művek nem külön-külön, hanem egymásra reflektálva és egymásra hivatkozva építik ki fokozatosan az esztétikai metadiszkurzus terét. Ebben is az „*Athenäum-projekt*” mutatja meg a követendő utat az egykorú szépprózának: ahogyan a folyóirat egyfajta közös mű kíván lenni, úgy a regények együtt vagy egymás után olvasása is valamiféle, regények és műfajok fölötti szövegegység megteremtését célozza. A megértés és érthetlenség problémája – e kérdések körül forog Friedrich Schlegel egyik legfontosabb esszéje is – azért releváns, mert a kialakulófélben levő metadiszkurzus szerint az érthetlenség, a félreértelmezés az irodalom művekre vagy műfajokra tagoltsága miatt áll fönn. Amint azonban az egyik mű hivatkozik a másikra, idézi, magyarázza a másik szöveget, amint a műfajok identikussága felszámolódik és elmozdul egy integratív műfaj – mindenekelőtt a regény műfaja – felé, megváltozik a helyzet. (E mögött a szövegközpontú jelenség mögött alighanem kultúrszociológiai problémákat is felfedezhetnénk, a nem rendszeres tudással rendelkező új olvasói tömegek műveltségének szerkezete más, mint az alteritás kulturális elitjéé volt: az olvasók latens esztétikai ismereteiket főleg szeszélyesen válogatott szépirodalmi olvasmányaikból és azok összevetéséből szerzik.)

Ebben a kitágított írásbeliség-kultuszban nyilvánvalóan a nyelv maga lesz az a kitüntetett médium, a nyelvi közvetítettség jelentőségének felismerése lesz az a tézis, amely segíti a metadiszkurzus felépítését.

A nyelv kérdését járja körül a könyvben a Schlegel hieroglifa-tanáról szóló, a kifejezetten inspiratív kiválasztott Schlegel-szöveghelyeket kommentáló alfejezet. (93–100.) Schlegel a *hieroglifa*-metaforával érzékelteti, s egyúttal jelelméleti kérdéssé sűríti a régiség–modernség problémáját. Schlegelnél a hieroglifa a jelnek az a típusa, amelynek jelszerűsége látszólag megszűnt – vagy megszűnőfélben van –, az így keletkező disszonancia megszüntetése viszont csak a hieroglifa megfejtése esetén válna lehetségessé. A régi művészet autenticitásának, tökéletességének képzete – szerinte – hieroglifikus jelszerűségéből ered, azért tűnik hibátlannak az alteritás művészete, mert megfejthetetlen, vagy tökéletlenül megfejthető. A vele ellentételezett romantikus műalkotás mentes ettől a tökéletesség-képzettől, sőt nyíltan viseli a fragmentáltság, a káosz jegyeit. Azaz nem elszigetelten, művenként kell az új típusú műalkotást megítélni, Schlegel a fragmentaritást, az intertextualitás elburjánzását az egyes művekben és műfajokban nem tekinti hibának, nem tartja defektusnak a megértés töredékességét vagy hamisításnak az idézettechnikák alkalmazását, sőt éppen a töredékekből összeállítható, utalásokkal egymáshoz fűzött (szép)irodalmi, művészeti korpuszok, a művészet egésze válik a megértés terepévé.

Ugyanez a koncepció olvasható ki Novalis *Blüthenstaub*-(*virágpor*)hasonlatából is: a fragmentaritás nála egyfajta organikus fejlődéseszmeként nyilvánul meg:

a töredékesség az organikus fejlődés egy közbülső állapotát rögzíti: az egész nem az egyedben, hanem a természet egészében mutatkozik meg. Az azonban jelentős különbség kettejük közt, hogy a schlegeli töredékesség-gondolat a regényi, Novalis esetében viszont a mesei (121.) elbeszélőformákat helyezi előtérbe. Tegyük hozzá, a mese és a regény műfajának oppozícióba állítása az aszimmetrikus ellentételezés egy újabb változata. Alighanem ez az az elágazási pont, ahonnan a monográfia szerzőjének az E. T. A. Hoffmann (meta-)poétikáját érintő korábbi kutatásai felé mi is elindulhatunk.

Az ötödik fejezet *A romantikus mű: műnemek között* címet viseli. A romantika műfajesztétikájában a regény (a Bildungsroman és a levél- és naplóregények: ez utóbbiak esetében, például Wackenrodernél vagy Brentano *Godwijnjánál* paradox módon a szentimentális elbeszélői beszédhelyzetek válnak a romantikus metaesztétika megjelenítőivé) és a mese műfaja a központi probléma, ez a két, mindenfajta klasszicizáló normativitás-eszménynek ellenálló műfaj. A fejezet új problémakörben vizsgálja meg a schlegeli metaesztétika korábban már kifejtett tézisé: az e fejezetben vizsgált művek, s köztük talán a legizgalmasabb, Wackenroder *Egy művészetrajongó szerzetes vallomásai* című regénye kapcsán ismét nyelv és megértés viszonya kerül elő. A monográfus Novalist idézi: „A szigorúan vett *költészet* majdhogynem a képző és hangzó művészetek közötti közvetítés művészetének tűnik.” (143.) Ha tehát nincs vizuális vagy akusztikus megértés, akkor a festészet és a zene is csak a nyelv segítségével értelmezhető, s ezt pusztán árnyalja, ellentozza a nyelv elégtelenségéről szóló romantikus toposz, minthogy a korszak (meta)esztétikája mégiscsak a fogalomképzés és a retorikai nyelvi alakzatok sémaíra építi „progresszív” és „utópikus” világképét.

A szépirodalom ebből az irányból nézve sokkal inkább tűnik a képzőművészetek vagy a zene megértésére tett kísérletnek. Bizonyos tekintetben ez az irány is a szintézis nélküli oppozícióképzés terepévé válik, hiszen a korszak német regényeiben a festészet írásos ábrázolhatósága (Wackenroder, s utóbb Hoffmann) sokkal inkább kötődik a „szabálytalan”, romantikus műeszményhez, mint például a szobrok leírása. Amitől ez a fajta intermediális leírás el akar határolódni, az alighanem Lessing Laokón-tanulmánya. (Előzménye pedig Lichtenberg Hogarth-kommentárjai, a *The Harrot's Progress*hez írt sorozat lehetne.)

A fejezet és a monográfia egyik konklúziója azonban itt is egy metaesztétikai hasonlatrendszerhez vezet: a művészeti ágak közötti átjárás lehetősége mintha azt támasztaná alá, hogy nem is annyira a vizuális (képző-), vagy az akusztikus művészetek (a zene) nyelvi megértésének feltételeit kell keresni, hanem a képi és hangzó művészetekről való beszéd szabadságát kell megteremteni. A megértés aktusa helyett a diszkurzus/dialógus menete a lényeg; a nyelv, a költészet – ebben a sajátos szerepében mindenképpen – nem a megértés, sokkal inkább a

(nem nyelvi tárgyról szóló) dialógus eszköze. August Wilhelm Schlegel szavai-val: „...a művészetek a maguk nyelvi, illetve költői elvére visszavezetve kompatibilissé és egymással kommunikálhatóvá válnak”. (157.) Ugyanaz tételeződik, mint az egyes művek érthetlensége és az irodalom egészének értelmezhetősége kapcsán: nincs elszigetelt művészet. A képek (Wackenroder és Brentano meglepő nyíltsággal illusztrálja regényében ezt a metaesztétikai tézist), a képtárak architekturális kontextusa és a gyűjtemény, amelyben el vannak helyezve, az egyes műalkotások leírását, a róluk való beszédet is meghatározza.

A zárófejezet másik fontos témája az *én* és az aszimmetrikus fogalompárok kérdése: külön figyelmet érdemel a Friedrich Schlegel *Lucindéjéről* és az ennek reflexiójaként született *Florentin* című regényről (Dorothea Schlegel) szóló elemzés. (171–176.) Vajon alkalmazható-e az aszimmetrikus oppozíciók retorikája az identitás és alteritás – korszakfogalmakkal kapcsolatban termékenynek bizonyult – perszonális konfliktusaira? Valóban felépíthető-e – ez a Schlegel-regények egyik lehetséges intenciója – az *én* és a *másik* ellentéte aszimmetrikus fogalompárként? Orosz Magdolna elemzése nyomán úgy tűnik, Friedrich Schlegel tisztában van az *én* és a *másik* jelöletlenségének problémájával (Dorotheáról ezt nem állíthatnánk), azzal, hogy az *én* mint retorikai pozíció a pillanatnyi beszéd helyének jelölésére, a *másik* a valakihez szólás jelölésére szolgál. Friedrich Schlegel regénye párhuzamosan halad a monográfiában korábban leírt hieroglifa-hasonlattal, a *Lucindé*-ben az *én* és a *másik* „hieroglifikus” szerkezetként van ábrázolva, az *én* (Julius) és a *másik* (Louise) tökéletessége, statikussá merevítése egyáltalán nem hordozna értéket. Az *én*-képek hiányossága, töredékessége, fejlődőképessége (mint Novalis *Blüthenstaub*-jában), az *én*-nek a *másikkal*, vagy a többiekkel való kiegészülése tételeződik eszményként. A művésznak és a művészet kreatív élvezőjének egyaránt képesnek kell lennie esztétikai érték létrehozására. Az éppen a Schlegel-regény olvasójaként megidézett (171.) Schleiermacher gondolatára ismerhetünk rá e fejtegetésekben: az olvasás ugyanolyan értékű esztétikai cselekvés – ilyen, esztétikai értelemben vett kreatív olvasóvá és kreatív individuumá kellene válnia a regény Louiséjének –, mint az írás.

A monográfia egyik, talán nem is mellékes jótéteménye, hogy – gyakran a szerző fordításában – olyan esztétikai fragmentumgyűjteményt, idézetkatalógust nyújt át az olvasónak, amely nyomán immáron nincs kétségünk, nem pusztán arról van szó, hogy – ahogy Orosz Magdolna többször is megjegyzi – az Athenäum esztétikai ideológiájának nyomai a modernitásban is tetten érhetők: ellenkezőleg, a retorika körül manapság zajló irodalomtudományi diszkurzus, a de Man retorikájának vagy épp a romantika korszakfogalmainak újraértésére tett kísérletek nem folytathatók a továbbiakban anélkül, hogy a monográfiával vetekedő alapossággal ne tárgyalnánk újra a német kora romantika metaesztétikáját.

A könyvtől – vitákra, kiegészítések megtételére indító esetleges hiányai ellenére sem – aligha van okunk elvitatni ezt a kezdeményező szerepet.

A monográfia idézi (101.) Friedrich Schlegel jó tanácsát a *Kritikai töredékek*-ből: „A következők az írói közlés általános alapszabályai: 1. Kell lennie valami kifejeznivalónknak; 2. kell lennie valakinek, akinek egyáltalán előadhatjuk; 3. valóban közölnünk kell vele a dolgot, hogy *köze* legyen hozzá, nem csak megnyilatkoznunk; máskülönben illendőbb s találóbb – a hallgatás.”

Orosz Magdolna gondolatébresztő monográfiájáról valahogy egyáltalán nem ez a „máskülönben” jut az eszünkbe.

(*Gondolat, Budapest, 2007. [Mű-helyek]*)

Völgyesi Orsolya: *Egy siker kudarca.*  
*Kuthy Lajos pályafutása*

„Nosza! emlékezzünk régiekről.” Még tíz év sem telt el a Kuthy Lajos főművének tartott *Hazai rejtelmek* megjelenése óta, amikor 1855-ben Erdélyi János ezzel az ironikus biztatással vág bele a regény értékelésébe az *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* című munkájában. (Erdélyi János *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 437.) Erdélyi gesztusában lényegében már az elkövetkezendő 150 év irodalomtörténet-írásának Kuthyval szembeni álláspontjának alapszerkezete artikulálódik, hiszen annak ellenére, hogy esztétikai/poétikai tekintetben komoly fenntartásokkal kezeli annak írásművészetét, s kizárja az élő irodalom köréből, az 1840-es évek regényirodalmáról szólva *A falu jegyzője* által képviselt irányregény, valamint Eötvös és Kemény történelmi regényei mellett éppen a *Hazai rejtelmek*ben ismeri fel annak a szélsőségesen romantikusként jellemzett regénytípusnak a csúcsteljesítményét, amely ugyan időtálló értéket nem hozott létre, ám amely nélkül az évtized prózairodalma nem mutatható be. Kuthy műveinek utóélete igazolni látszik azt az ellentétet, amely Erdélyi írásában a kritikai értékelés és az irodalomtörténeti jelentőségutalajdonítás között feszül. Munkáinak ismertségét, olvasottságát, a szerző halála után napvilágot látott szövegkiadásokat, vagy akár a Kuthyról született hosszabb-rövidebb önálló írások mennyiségét tekintve nyugodtan kijelenthető, hogy az egykor sikeres író iránt még a 19. századdal foglalkozó irodalomtörténészek körében is igen csekély az érdeklődés, mint ahogy az is, hogy egyetlen műve sem vált részévé a 19. század irodalmi kánonjának. Az „elfeledett író” portréját azonban jelentősen árnyalja, ha az irodalomtörténeti szintézisek vagy műfaj történeti kézikönyvek alapján próbálunk tájékozódni Kuthy Lajosról. Ebben az esetben ugyanis alapvető tapasztalatként inkább az fogalmazható meg, hogy Kuthy írói munkássága, vagy legalábbis a *Hazai rejtelmek* fontos, szinte kihagyhatatlan részét képezi az irodalomtörténeti nagyelbeszélésnek. Ennek oka abban keresendő, hogy a regény a 19. század köze-

pének számos, az irodalomtörténeti elbeszélés szempontjából igen fontos jelenséggel hozható összefüggésbe. A francia romantika sikeres hazai képviselőjeként, Eugène Sue *Párizs rejtelmei* című Európa-szerte divatos regényének adaptációjaként, a kortárs társadalmi témák felé tájékozódó irodalom reprezentánsaként, az Alföldet irodalmi témává avató alkotások sorába illeszkedő műként stb. helyet követel magának a szintézisekben.

„Kuthy Lajosról két ellentétes nézet uralkodik. Az egyik az ő kortársainak nagyobb részének azon szigorú ítéletére támaszkodik, a mely az író életének utolsó szakában tett ballépéséért megvetette és nevét műveivel együtt a feledésnek átadta. A másik felfogás az, a mely Kuthyt és műveit épen azon szigorú ítélet alól felmenti, vagy felmenteni iparkodik.” (Wallentinyi Dezső, *Kuthy Lajos életrajza*, Rimaszombat, 1897, 3.) Völgyesi Orsolya *Egy siker kudarca* című monográfiájának megjelenéséig a Kuthy Lajosról szóló utolsó hosszabb értekezés nyitó mondatai jól jellemzik az 1850-es évek óta hagyományozódó Kuthy-kép perspektíváját és alapszerkezetét. A Kuthyról folyó beszéd középpontjában ugyanis, mint azt Wallentinyi Dezső érzékelteti, olyan életrajzi esemény – a kortársak által egyöntetűen elítélt, árulásként értékelt 1853-as hivatalvállalás – került, amely erős cezúraként két, egymással ellentmondásos viszonyban álló részre bontja az életút elbeszélését. Az ellenzéki politizálástól az önkényuralom kiszolgálásáig, a szinte egyedülálló irodalmi sikerektől a csaknem tökéletes elfeledettségig, a közkedveltségtől a kirekesztettségig, erkölcsi megvetettségig ívelő, dichotomikusan szerkesztett életrajzi elbeszélésnek nem csak szerkezeti középpontja, de magyarázó elve is az 1853-as töréspont, hiszen az, mint Kuthy erkölcsi gyengeségének bizonyítéka alkalmas volt arra, hogy a megelőző pályaszakaszok képét jelentősen átformálja, s írói munkásságának értékelését is meghatározza. Ezért nem túlzás azt állítani, hogy Kuthy Lajos pályája elsősorban erkölcsi kérdéseket felvető problémaként rögzült a magyar irodalomtörténet-írásban. Ennek oka mindenekelőtt abban keresendő, hogy az irodalomtörténetben mechanikus átvételek mentén hagyományozódó Kuthy-kép forrásai alapvetően olyan biográfiák – Váli Béla 1888-ban megjelent *Kuthy Lajos élete és munkái* című értekezése, valamint Wallentinyi Dezső már idézett műve –, illetve memoárok, amelyek a 19. század második felében születtek, s így az általuk nyújtott elbeszéléseket elsősorban az író kortársait megdöbbentő politikai pálfordulás értelmezési kényszere határozta meg, függetlenül attól, hogy az éppen megszólaló a vádló szerepében lépett-e föl, vagy éppen mentegetni igyekezett az író cselekedeteit. A Kuthyról való beszéd e jellegzetessége, amelynek genezisést és főbb szövegeit a monográfia első, *Egy „immorális” magyar író a történelmi korszakváltások határán. Kuthy Lajos változó megítélései* című fejezete foglalja össze, tehát egy olyan, erőteljesen moralizáló narráció keretében jelenítette meg a szerző pályafutását, amely elsősorban egy belső

magyarázó elv, Kuthy jellemgyengesége mentén tette koherens egészként értelmezhetővé annak ellentmondásosnak érzett elemeit. A moralizáló-pszichologizáló jelleg természetesen nem egyedi vonása Kuthy életrajzi elbeszélésének, ám esete a 19. századi magyar irodalom történetében annyiban mégis kivételesnek mondható, hogy amíg más esetekben az életrajz elbeszélésének célja a szerző szövegeinek ajánlása, a mögöttük álló jellem pozitív vonásainak kiemelése által, Kuthy biográfiája középpontjába éppen egy elítélt cselekedet, s az annak hátterében felfedezni vélt negatív karaktervonás került, amely szigorúan véve ugyan nem áll összefüggésben az írói működéssel, mégis alkalmasnak bizonyult arra, hogy kételyeket ébresszen a művek értéke tekintetében is, erősen akadályozva azok recepcióját.

Völgyesi Orsolya monográfiája ennek az erősen rögzült, s meglehetősen elítélő képnek a revíziójára vállalkozott. Noha a kötet alcíme (*Kuthy Lajos pályafutása*) szokványos, vagyis a teljes életutat felölelő, kontinuus életrajzi elbeszélést sejtet, a szerző – mint azt bevezetőjében kijelenti – mégsem írt a szó klasszikus értelmében vett biográfiát. Ez a műfajt illető döntés első pillantásra talán csekély jelentőségűnek tűnhet a tárgy feldolgozása tekintetében, azonban mégis ez jelenti a szerző által kitűzött cél elérésének egyik legfontosabb garanciáját. Az elsősorban az éthosz bemutatásában érdekelt, retorikai tekintetben a *genus demonstrativum* beszédneméhez kapcsolódó biográfiák narratív koherenciáját ugyanis emi-nensen egy olyan, az egyes életeseményeket mint az erkölcsi karakter megnyilvánulásait magyarázó argumentáció alapozza meg, amely végső soron az életút egészét egy erkölcsi ítéletet alátámasztó példázatként kezeli. A biográfia műfajának hagyományos elbeszélésmódjával való szakítás legfontosabb hozadéka éppen az, hogy ezáltal a szerző képes volt elkerülni, hogy a Kuthy-életpálya egyes mozzanataihoz fűzött interpretációi megrekedjenek a moralizáló-pszichologizáló okfejtések szintjén, s értekezése az irodalomtörténet-írásban a 19. század második fele óta öröklődő sematikus Kuthy-kép kritikája helyett az erkölcsi ítélezés kényszerének ballasztjával megterhelt életrajzi elbeszélés egyszerű újraalkotásává váljon.

Az életút folyamatos és kronologikus elbeszélése helyett Völgyesi Orsolya monográfiájában Kuthy életpályájának azokat az elemeit veszi górcső alá, amelyek már a kortársak figyelmét is felkeltették, s amelyek a 19. század második felében született, az 1853-as pálfordulás retrospektív magyarázataként megalkotott biográfiákban is kitüntetett szerepet játszanak, s a szerzőről irodalomtörténeti közhelyként napjainkig öröklődő vélekedéseknek is tartópilléreit képezik. Így részletes bemutatásra és elemzésre kerül Kuthy 1830-as évektől kezdődő kapcsolata a reformellenzékkel, amelynek következtében ügyvédi vizsgájának letételétől eltiltják, s a hivatali pálya lehetősége bezárul előtte, a negyvenes években elért írói sikerei, az ötvenes évek elejének megváltozott körülményei kö-

zött előálló egzisztenciális nehézségei, hivatalvállalása és annak következményei. A korábban született életrajzi elbeszélések alapstruktúrájának átvétele, sőt hangsúlyozása természetesen nem véletlen, hiszen az értekezés célja éppen ennek a dichotomikus felépítésű narratív szerkezetnek a kritikája. Ez azonban már csak azért is komoly nehézségeket felvető feladat, mivel Kuthy Lajost illetően a 19. század vége óta rendszeres, átfogó kutatások sem a biográfia, sem – eltekintve a *Hazai rejtelmek* poétikai szempontú átértékelésére a közelmúltban tett néhány olyan kísérlettől, mint Imre László *Műfajok létformája a XIX. századi magyar epikában* című könyvének (Imre László, *Műfajok létformája a XIX. századi magyar epikában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996.) *A posztromantikus (Kuthy Lajos-, Nagy Ignác-féle) regény újdonsága, a XX. század második felének jelenségei felől szemlélve* című fejezete – az életmű tekintetében nem folytak. Nem szabad megelégedni továbbá arról sem, hogy az életrajzi elbeszélés központi elemének, Kuthy szabadságharc utáni politikai magatartásának vizsgálata – mivel annak ellenére, hogy a szerző írói munkásságának utólagos megítélését alapvetően meghatározta, eredetét tekintve mégsem áll azzal közvetlen összefüggésben – nem történhet meg a szorosabb értelemben vett irodalomtörténet területén belül. Tárgyának több szempontból is igen kedvezőtlen adottságait tekintve ezért nem csak hasznosnak, de szinte szükségszerűnek tűnik Völgyesi Orsolya azon döntése, hogy Kuthy pályafutását a lehető legszélesebb társadalomtörténeti, mentalitástörténeti, politikatörténeti, intézménytörténeti keretben vizsgálja.

E módszertani döntés természetesen kiterjedt és jellegében meglehetősen heterogén forrásanyag vizsgálatát tette szükségessé, ami már a Kuthy-biográfia alapvető adatainak tekintetében is jelentős eredményeket hozott. Kuthy Lajos életéről ugyanis, rendezett irathagyaték híján – noha a róla való beszéd határozottsága ennek ellenkezőjét sugallja inkább – nagyon kevés megbízható forrás áll rendelkezésre. A források tekintetében mutatkozó hiányokat Völgyesi Orsolya kiterjedt levéltári kutatásai jelentősen csökkentették, s vizsgálódásainak eredményeképpen több olyan, korábban nem ismert dokumentum került elő, amely fontos adalékokkal szolgál Kuthy pályájának értelmezéséhez. Ezek közül talán a legjelentősebb az az 1850-ben, Karl Geringer császári biztoshoz írt német nyelvű lapalapítási kérelem, amelyben Kuthy – az adott helyzet igényeinek megfelelően – saját korábbi és jelenbeli politikai magatartását interpretálja. A dokumentum (Teljes szövegét lásd Völgyesi Orsolya, *Kuthy Lajos kiadatlan lapalapítási kérelme 1850-ből*, MKsz 2005, 344–351.) és Völgyesi Orsolya erre vonatkozó elemzésének jelentősége igen nagy, hiszen az életút a későbbi értelmezések szempontjából talán legfontosabb, mindazonáltal csak igen elnagyoltan feltárt szakaszába ad bepillantást. Az, ahogy Kuthy a helyzet igényeihez alkalmazkodva megformálja életrajzát, nem csak önértelmezésének, s az adott szituációban általa követendő-



nek vélt stratégiai megfontolások tekintetében szolgál adalékokkal, hanem a monográfia szerzőjének interpretációjában arra is rávilágít, hogy az 1850-es években tanúsított magatartásának milyen összetevői vezettek a kortársak egyedülállóan kedvezőtlen ítéletéhez. A forrásanyagok csekély számából adódó nehézségek mellett nem szabad megfeledkezni továbbá arról sem, hogy Kuthy eddig ismert biográfiáit jelentős mértékben meghatározta az az utólagos legendaképződés, amely retrospektív nézőpontból, a renegát-mítosz igényeihez alkalmazkodva túlsúlyozott, s bizonyos esetekben – mint az irodalomtörténet-írásban tényként kezelt, ám valójában az íróról szóló regényes életrajzokból eredő, 1836-os börtönbüntetés esetében – akár meg is konstruált egyes életrajzi elemeket. Az életrajzi elbeszélés efféle torzulásait kiszűrő összehasonlító elemzéseivel, az abban a kedvezőtlen forrásadottságok miatt mutatkozó hiátusok számának csökkentésével az *Egy siker kudarca* című monográfia már pusztán a Kuthy biográfia alapvető tényeinek helyreállítása okán is jelentős eredményekkel gazdagítja a 19. századra vonatkozó irodalomtörténeti kutatásokat.

Völgyesi Orsolya módszertani választásának ezen messze túlmutató, legfontosabb hozadéka azonban az, hogy vizsgálódásainak az irodalomtörténeten kívüli történeti diszciplínák területére való kiterjesztésével képes volt felszámolni a szerzőről kialakult képnek azt a jellegzetességét, amely mindeddig meghatározta, és természetlen önisméltésekre kárhoztatta a róla való beszédet. A lélektan magyarázatokat kereső életrajzok ugyanis egy olyan szélsőséges – jószerűen deviánsnak minősíthető – karakter csaknem egyedülállónak tekintett pályafutását mutatták be, amely szinte csupán zárványszerű kivételnek volt tekinthető a 19. század magyar irodalmában. A század írói közül az egyetlen renegát portréja legfeljebb csak szimbolikus értelemben volt összevethető más szerzőkével, elsősorban – mint arra Völgyesi Orsolya utal – a műveiben megfogalmazódó eszméket életével és halálával hitelesítő Petőfiével, annak látens ellenpólusaként. A főszereplőjüket szinte légüres térben mozgó, belső magyarázó elvek alapján felépülő biográfiákkal szemben Völgyesi Orsolya monográfiájában, mint arról már szó esett, nagy hangsúlyt fektet a legtágabb értelemben vett történeti kontextus rekonstruálására és az interpretációkban való felhasználására. A részletesen bemutatott társadalmi, politikai, kulturális közeget mint az egyén számára adott lehetőségek terét mutatja be, amelynek keretei között feltárható az egyes döntéseket meghatározó életstratégia logikája. Ez pedig jócskán kitágítja a Kuthy-életpálya eddig ugyancsak szűkre szabott értelmezési kereteit. A kor társadalmi viszonyai által nyújtott alternatívák közti egyéni választások sorozataként megjelenített életút egyes momentumai ugyanis így már a kortársakéval azonos feltételrendszeren belül válnak interpretálhatókká. Az általánosíthatóság lehetősége, amellyel e módszer szolgál, természetesen nem szünteti meg a Kuthy-életpálya

valóban különös vonásait, ám ezek most már nem értelmezhetetlen kivételként, hanem éppen szélsőségségük okán, a lehetőségek terének határait bemutató mozzanatokként tűnnek fel. A módszer legfontosabb eredménye éppen az életrajz központi elemének, az 1853-as hivatalvállalásnak az értelmezésében érhető tetten. A Kuthyról eddig született biográfiák interpretációiban ez az életrajzi momentum, mint az életút korábbi szakaszaiban is megnyilvánuló jellemgyengeség végső bizonyítéka – kulminációs pontja – szerepel, amelynek szükségszerű és jogos következménye Kuthy megbélyegzése és kirekesztése. A pszichológiai karakter és az árulás közvetlen egymásra vonatkoztatásának meglehetősen terméketlen interpretációkhoz vezető eljárása helyett Völgyesi Orsolya Kuthy viselkedését az időszak társadalmi és politikai folyamatainak tükrében vizsgáló, több diszciplína kutatási eredményeit felhasználó elemzéseiben éppen arra keresi és adja meg a választ, hogy az adott feltételek között egyébként többé-kevésbé elfogadható, vagy legalábbis megbocsátható botlásként kezelt döntések milyen konstellációja vezethetett a kortársak valóban példa nélküli reakciójához. Az általa adott megvilágításban Kuthy esete már nem mint kortól független érvényességű morális példázat, hanem mint a 19. század közepének mentalitástörténeti vizsgálata tekintetében fontos, és éppen szélsőségsége okán reprezentatív példaként értelmezhető.

Völgyesi Orsolya Kuthy írói működését közéleti, politikai szerepléséhez hasonlóan széles társadalom- és intézménytörténeti összefüggések bevonásával tárgyalja, s a módszer relevanciáját az elért eredmények ezen a területen is igazolják. Noha, mint bevezetőjében kijelenti, sem az életmű egészének részletekbe menő poétikai elemzését nem kívánja adni, sem esztétikai értékeinek bizonyításával az irodalomtörténeti kánon felülvizsgálatát elérni, mégis úgy a teljes írói pálya, mint egyes szövegek tekintetében sok revelatív megállapítást tesz, s magyarázatokkal képes szolgálni ott, ahol a szűkebb perspektívájú irodalomtörténeti vizsgálatok csak bizonyos tények konstatálására képesek. Kuthy eddig mind az 1830-as, 1840-es években elért sikereiben, mind az 1850-es évek bukásában kivételesként láttatott irodalmi pályafutását egységes, a társadalmi, intézményi környezethez, mint összetett s ugyanakkor dinamikusan változó rendszerhez való alkalmazkodás igényével meghozott, racionális döntések sorozataként kibomló folyamatként követheti végig a kötet olvasója. Így a *Miből élhet meg egy magyar író?* című, az irodalmat mint társadalmi alrendszert szituáló fejezet az 1830-as, 1840-es évek fordulójának azokat a társadalmi és kulturális változásait mutatja be, amelyek lehetővé tették az egzisztenciának az írói tevékenységre való alapozását, s módot adhattak a vagyonnal nem rendelkező Kuthy számára – ügyvédi vizsgától való eltiltását követően – a családi tradíciótól eltérő életpálya mellett való döntésre. Az írói működés interpretációja a következő fejezetekben ehhez hasonló kontextusban történik. A *drámaíró Kuthy Lajos* című fejezet, az egyes

műveknek a korabeli drámairodalom és a rájuk vonatkozó kritikai reflexiók közegében való bemutatása mellett, az intézményi keretek elemzésével elsősorban arra keres és ad meggyőző választ, hogy milyen egzisztenciális okok játszhattak szerepet abban, hogy a pályakezdő szerző éppen a dráma műnemében tette meg első kísérleteit. Hasonlóan sokoldalú képet nyújtanak a könyv Kuthy prózaírói működését tárgyaló szakaszai, amelyek igen változatos értelmezési keretben – az olvasási módok, a közönség és a kritika elvárásai felől megvilágítva, vagy éppen a lapstruktúra 1840-es évek eleji dinamikus átalakulásának közegében szituálva – mutatják be és interpretálják a szépprózai életmű műfaji, tematikus, stiláris, poétikai jellegzetességeit és változásaik folyamatát. A módszer nyilvánvaló haszna, hogy az életmű számos olyan jellegzetességét, amelyeket általában autonóm alkotói döntések eredményének szokás tulajdonítani, s legfeljebb hatástörténeti magyarázatokkal ellátni, mint az adott korra jellemző társadalmi, kulturális viszonyoknak kitett, azokkal folyamatos kölcsönhatásban lévő jelenségeket jóval összetettebb módon képes bemutatni és értelmezni. Kuthy 1840-es években elért sikerei – amelyekre műveinek pusztán poétikai szempontú vizsgálata nem szolgálhat elégséges magyarázattal – a lehetőségekhez jól alkalmazkodó, azokkal élni képes stratégia eredményeként interpretálva nemcsak érthetővé válnak, de az írói népszerűség elérésének az adott korban szükséges feltételeiről általánosítható, más szerzők pályafutásával szembesíthető képpel is szolgálnak. Völgyesi Orsolya monográfiájának Kuthy írói működését bemutató fejezetei a siker anatómiáját feltáró esettanulmányokként jelentősen hozzájárulnak a 19. század közepi hazai irodalmi élet működésmechanizmusainak jobb megértéséhez.

Kuthy Lajos figuráját eddig egyfajta romantikus antihősként kezelte irodalomtörténet-írásunk, akit leginkább szélsőségek között hanyódó életpályája, eltékozolt tehetsége, megszegett elvei jellemeztek. Az *Egy siker kudarca* című monográfia olvasói előtt egy sokkal kevésbé legendás, bár kétségtávol sok egyedi vonást mutató, a társadalmi, politikai változásokra érzékenyen reagáló életút képe bontakozik ki, amely a szerző elemzéseinek köszönhetően a maga szélsőségeiben remekül demonstrálja korának társadalmi adottságait és folyamatait, sok tekintetben jelentősen pontosítva a 19. század közepére vonatkozó ismereteinket. Ez pedig olyan eredmény, amely attól függetlenül igazolja Völgyesi Orsolya munkájának relevanciáját, hogy Kuthy művei a jövőben valóban újraolvasásra kerülnek-e, avagy végleg elfeledettek maradnak.

(*Argumentum, Budapest, 2007.*)

## Jókai Budapestje – Budapest Jókaija

### *A Budapesti Negyed Jókai-száma*

A Gerő András főszerkesztő irányításával működő Budapesti Negyed nem először szentelte tematikus számát olyan írói életműnek, amelynek szerves kapcsolata van Budapest múltjával. Jókai Mór kiválasztása és „budapesti íróként” való felmutatása csak látszólag meglepő ötlet, hiszen Jókai életének nagyobbik részét valóban ebben a városban élte le, s számos műve tematikusan is a főváros világához kapcsolható. Persze nincs szó arról, hogy Jókai „budapestiséget” mindenre kiterjedő, egyedül érvényes megközelítésnek lehetne tekinteni, hiszen kontextusként nyugodtan az életműhöz és az életpályához rendelhetnénk – mondjuk – Komáromot vagy a Balatont is. Mindazonáltal a folyóiratszám témaválasztása olyan szempontot jelöl ki, amelynek komoly újdonságértéke van, s igen jó alkalmat kínál arra, hogy számos, az eddigiekben is felmerült megközelítést új fénybe állítson.

A folyóiratszám két szerkesztője, Rózsafalvi Zsuzsanna és Lugosi András ezt a lehetőséget nem hagyták kihasználatlanul. A tőlük összeállított anyag invenciózusan bővíti ki a Jókai-kutatás szemhatárát. Ez a két kötetre rúgó összeállítás szerves módon kapcsolódik az 1970-es évektől határozottan átíródó Jókai-szakirodalomhoz, amelynek egy új szituációban kellett újradefiniálnia a feladatait. Hiszen míg a Jókai-életmű még a hatvanas években is kétségbevonhatatlan olvasói népszerűséggel rendelkezett, ez a helyzet lassan, de gyökeresen megváltozott. A legutóbbi olvasásszociológiai felmérések már a Jókai-olvasás drasztikus visszaeséséről (is) tanúskodnak, miközben azért az is kétségtelen, hogy a magyar írók közül még mindig Jókai számít a legnépszerűbbnek vagy legkedveltebbnek. (Vö. Gereben Ferenc, *Olvasáskultúránk az ezredfordulón*, Tiszatáj 2002/2., 61–72.) A helyzet tehát aligha annyira egyszerű, ahogyan Jókai „idegenségének” tézisé egy, saját empirikus benyomását és/vagy előítéletét objektív olvasástörténeti folyamatként feltüntető, nagy tudású és elismert irodalomtörténész megfogalmazta: „Az első határvonal közismert: a 18. század vége, amikortól modern irodalmun-

kat számítjuk. A másodikat a 19. századvégi Nyelvőr-vita idejére tenném. Az ezt megelőző epika a latinizmusok, illetve a »vala«-stílus miatt érthetetlen és/vagy komikus a mai olvasó számára. (Szentségtörés, amit mondok, de Jókai műveinek egy része is idetartozik.)” (Bojtár Endre, *Néhány gyakorlati megfontolás a magyar irodalomtörténet tervezetéhez*, Literatura 2006/2., 284.) Persze az olvasói attitűdök változása tagadhatatlan, bár részleteiben aligha megragadható, s ilyenformán alaposan átgondolandó az a – többnyire kimondatlan – tézis, amely Jókai hatalmas és tartós hatásával indokolta a vele való foglalkozás szükségességét (némileg akár fanyalogva is azon, hogy a „népszerűséghajhász” Jókai elfedi a 19. század más, ennél esztétikailag értékesebbnek gondolt prózaírói életműveit). Kérdéses az is, létezik-e még egyáltalán igazán masszív formában Jókai populáris befogadásának az a regisztere, amelyhez képest egy professzionálisnak számító, irodalomtörténeti olvasat meghatározhatja magát. Mindezek, az inkább csak sejthető, érzékelhető, de aligha pontosan leírható jelenségek jórészt föl is szabadították az újabb Jókai-szakirodalmat néhány tehertétel alól. A Jókai-olvasás – különösen a kései Jókai-szövegekre irányuló érdeklődés, amelyet a Budapesti Negyed különszáma is demonstrál – a romantika és modernitás határán létrejött prózai szövegek esztétikai, poétikai sokszínűségével szembesülhet, s ezáltal a prózanyelv hihetetlen összetettségét észlelheti. Úgy, ahogyan például Eisemann Györgynek az 1881-es *Asszonyt kísér – Istent kísért* című regényről szóló elemzése, amely a tematikusan is az anarchizmust tárgyzó szöveg nyelvi anarchiáját képes meggyőzően kimutatni.

Miközben a Budapesti Negyed összeállítása értelmezhető ilyen, tudománytörténeti változások felől, azt is célszerű hangsúlyoznom, hogy a folyóiratszám revíziót jelent be a Jókai-szakirodalom hagyományos életrajzi szemléletével szemben. A Jókai-életrajzok szokásos eljárását Szilasi László ugyanis a következőképpen jellemezte: „Az életrajz eddig [ti. Jókai 1849-ig terjedő pályaszakaszának a bemutatásakor – Sz. M.] (nyilvánvaló módon) szakrális mintát követ. Ezt, azt hiszem, az bizonyítja a legnyilvánvalóbban – *hogy itt megszakad!* Azt mondhatjuk, hogy Jókainak 1849 után *nincs* életrajza: (szó szerint *kizárólag*) a *műveiben él*. Zsigmond Ferenc szerint 1850-ig minden megtörtént vele. Kristóf György szerint »Jókai 1848-49-ben élt, utána csak nézte az életet, ami kevés ember- és világismerete volt, azt 1848-ban szerezte«”. (Szilasi László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris – Pompeji, Budapest, 2000, 34. Kiemelések az eredetiben.) Szilasi igen jó érzékkel exponálta azt, hogy a Jókai-kutatás – leszámítva bizonyos, marginálisnak számító törekvéseket – mennyire nem gondolkozott a biográfia megrajzolásában. Ehelyett latens módon kidolgozott egy olyan szövegkezelési eljárást, amelynek révén ezt az egész problémát érdektelennek tüntethette föl. Jókainak ezek szerint – élete nagyobb felében! – egyszerűen nem lenne érté-

kelhető, bemutatásra és kutatásra érdemes biográfiája. A Budapesti Negyed Jókai-száma ezt a beállítást azzal cáfolja meg, hogy Jókai olyan időszakait, illetve olyan tevékenységi köreit helyezi előtérbe, amelyek éppen ebből, a korábbi standard Jókai-szakirodalomtól érdektelennek ítélt, eseménytelen periódusból származnak, mint például Géra Eleonóra dolgozata a Jókai-családnak a hazai gyermekvédelemben betöltött szerepéről vagy Szívós Erika tanulmánya *Az Oszrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című vállalkozásról. Beszédes tény, hogy a tanulmányok mind Jókai tevékenységének a 19. század második felébe eső időszakával foglalkoznak, azaz a Szilasitól a szakirodalomban fölfedezett időhatár (1849) előtti periódus történeti vagy írói problémáit nem is érintik. Így még inkább láthatóvá válik, hogy mennyi felfedeznivaló van az érett vagy kései Jókai világában. A folyóiratszám egésze ilyenformán egy olyan történelemszemlélet sikeres megnyilvánulásként fogható föl, amely egy mikrotörténeti vagy mentalitástörténeti aspektushoz igazodik – hiszen a szakirodalom természetesen azért kezelhette eseménytelennek az író 1849 utáni világát, mert köztörténeti és politikatörténeti szempontból nem fedezett fel benne fordulatokat (mellesleg ezt is tévesen tette, hiszen – a Budapesti Negyed jelen számának néhány tanulmánya bizonyítja – még ilyeneket is bőven lehet találni). A markáns szerkesztői koncepció azért is különösen feltűnő, mert azért ennek a két kötetnek a legfőbb struktúraképző eleme nem az irodalomtörténeti, hanem egy tágan értelmezett – a Peter Burke-i értelemben vett – kultúrtörténeti, más terminológiával társadalomtörténeti megközelítés. Ez pusztán mennyiségi értelemben is megmutatkozik: a külön egységként szerepeltetett három regényelemzés (Eisemann György, Virágh András és Tarjányi Eszter munkája) a két folyóiratszám kisebb részét teszi ki, nincs tehát szó arányosságra törekvésről az irodalomtörténeti és történeti megközelítés között, sőt, még a szám irodalomtörténész-szerkesztője, Rózsafalvi Zsuzsanna is olyan témát írt meg (a Jókai-díszkiadás történetét), amely nem elsősorban irodalomtörténeti kérdésfeltevések felől tanulságos.

Ilyenformán a különszám törzsét és – talán – legfőbb újdonságát a történeti kiindulású dolgozatok adják. Közülük is azok, amelyek valamiféleképpen a Jókai-szövegek (néha kifejezetten regényszövegek) új kontextusba állításával kísérleteznek. Lugosi Andrásnak a Jókai második házasságáról szóló, alapos, levéltári források feltárásán alapuló dolgozata a botrányossá váló frigy történetét az aggkori elmezavar és erotómánia korabeli megítélésének közegébe helyezi, s ezáltal képes forrásait dialógusba hozni *Az öreg ember nem vén ember* című regénnyel (amelynek egyik, *Coronilla* című egységét, nagyon helyesen, teljes mértékben közli is a szám). Vagy érdemes megemlíteni Vörös Boldizsár tanulmányát Jókainak és a korabeli magyarországi munkásmozgalomnak a kapcsolatáról. Ennek a témának nem az ideológiai elemzését kapja meg az olvasó, hanem annak a fi-

lantróp szemléletnek az értelmezését, amely Jókai esetében a regények világában (pl. a *Fekete gyémántok*kéban) éppúgy jelen volt, mint az író gyakorlati tevékenységében. Sajátos látószögű, de igencsak érdekes bepillantást enged Jókai világába M. Szilágyi Kinga tanulmánya, amely a kertészkedő író tájalakító munkáját elemzi. Ebben a dolgozatban a saját természeti környezetét létrehozó, aktív személység jelenik meg (ebben az értelemben szorosan kötődik ehhez a tematikához Kalla Zsuzsa elemzése is a dolgozószobája privát terét megalkotó Jókairól), s ezzel a prózaszövegek fiktív térképzésének és a saját tárgyi világát is a személyiség erőterében megjeleníteni képes művésznak a térhasználatban megnyilvánuló szemlélete sokkal közelebbinek látszik, mint ahogy korábban gondoltuk. Ezekben a tanulmányokban az mutatkozik meg, hogy a Jókai-epika poetológiai elemzése mellett lehetséges a szövegek egyéb kontextusba állítása is, s ez utóbbi művelet legalább annyira tanulságos – persze csak akkor, ha az értelmezés során a szövegekkel való bánásmódnak egy olyan, finom és reflektált gyakorlata valósul meg, amely nem tekinti pusztá illusztrációnak az idézett műveket.

A különszám újraértelmezi a kultusz kutatás illetékességét is. A Jókai-szaki irodalom „kultikus paradigmájáról” szóló Szilasi László-elemzés, amely a szerző már idézett könyvének második fejezeteként olvasható, (*A Jókai-szaki irodalom kultikus paradigmája*, 22–63.) bármennyire inspiratív volt is a maga idejében, mára igencsak hiányérzetet okoz. Fried István egyik legutóbbi Jókai-dolgozatának kifakadása, amely az adott helyen kissé funkciótlanak tűnik, alighanem ennek a megközelítésnek van címezve: „Nem ártana a közhelyessé vált »kifogások« helyett jobban megismerni azt a Jókai-szaki irodalmat, amely csak annyira »kultikus beszédű«, mint a szaki irodalom, valamint annyira kultuszt romboló, mint az előd értekezésekre nem vagy gyanúval tekintő szaki irodalom általában.” (Fried István, *Gyémánt maradt, ami gyémánt volt? Félreértések Jókai Mór Fekete gyémántok című regénye körül*, It 2008/1., 21.) A kultusz kutatás kezdeti szakaszának – Dávidházi Péter nagy jelentőségű Shakespeare-könyve módszertani alapvetésének – szuggesztíóját követő Szilasi-elemzés azzal, hogy a tárgyilag Jókaira vonatkozó szaki irodalmi kijelentések nyelvhasználatának kultikus elemeit kívánta azonosítani és interpretálni, meglehetősen szűk terrénomot jelölt ki magának – saját kérdésfeltevése szempontjából indokoltan ugyan, de igen kevésé továbbgondolhatóan. A folyóiratszám, amelyben láthatólag komoly szemléleti szerepet játszik a kultusztörténet (is), azért volt képes sokban tágítani ezeket a kereteket, mert a kultusztörténet szemléleti alapelveit igen erősen ütköztette a vizualitás aspektusai-val. Renkecz Anita tanulmánya az 1867 utáni, Borsszem Jankóban közölt Jókai-karikatúrákról egyfelől azért sokatmondó, mert a szerző rendelkezik ikonográfiai érzékenységgel is, másfelől pedig azért, mert a gúnyrajzokon tendenciaszerűen zsidónak vagy kifejezetten rabbinak ábrázolt Jókai felmutatása mellett képes arra,

hogy a korabeli politikai diszkurzus azon elemeit is azonosítsa, amelyek indokolták Jókai ilyen beállítást. E. Csorba Csilla tanulmánya a budapesti Jókai-émlékmű elhúzódo felállításáról ugyancsak képes mindkét aspektusról számot adni: a Stróbl Alajostól megmintázott szobor koncepciójának a módosulásáról éppúgy, mint a felállítás ismétlődő meghíúsulásának okairól. Lugosi András már említett dolgozata a Nagy Bellával kötött házasságról pedig kifejezetten számot is vet a botrány okait firtatva azzal a kultikus Jókai-szemlélettel, amelynek éppen Jókai nem akart megfelelni, hiába próbálta volna közvetlen környezete belemezevítetni ebbe a szerepbe.

A Budapesti Negyed Jókai-száma azért is meglepetés, mert szerzői között nem feltétlenül azokat találjuk meg, akiknek az utóbbi évek szemléleti módosulást jelentő Jókai-értelmezéseit köszönhetjük (mint például Fábri Anna, Fried István vagy Szilasi László). Olyan szerzők alapos és elmélyült Jókai-dolgozataival találkozhatunk, akiket eddig – néhány kivétellel – nem feltétlenül tartottunk számon Jókai-szakértőként. Ez a folyóiratszám tehát azt demonstrálja, hogy a Jókai-val való foglalatosságnak nem csupán néhány, az életmű iránt elkötelezett irodalomtörténész-szakember magánügye.

A különszám jól kihasználja a folyóiratnak azt a lehetőségét, hogy új szak tanulmányok mellett eredeti Jókai-szövegek közlésére is van mód. Korábban volt olyan darabja a Budapesti Negyednek, amely inkább megelégedett egy írói életmű szövegeinek az újraközlésével (ilyen volt a Kóbor Tamásnak szentelt szám), s bár ennek a kisebb szerkesztői munkával járó megoldásnak is megvan a maga létjogosultsága, az itt követett megoldás sokkal termékenyebbnek látszik. Eszerint ugyanis a kevésbé ismert, de most elemzésre méltatott szövegek nem a tanulmányok szövegében, idézetként kapnak helyet, hanem a tanulmányok tehermentesítését a bővebb szövegközlés végezheti el. Persze fontosak az arányok – ám itt, a két szerkesztő gondosságának köszönhetően az újraközölt szövegek és a rájuk hivatkozó, új tanulmányok a kellő mértékben szerepelnek egymás mellett. A szerkesztők munkáját dicséri a gondosan összeállított képanyag és a szövegek egymást is értelmezni képes hálózata – a két folyóiratszámot megtöltő tanulmány- és szemelvénygyűjtemény nem törekszik ugyan monografikus teljességre, de több ponton átfogó képet tud adni egy-egy fontos részproblémáról.

A számot lezáró Mikszáth-szöveg (*Jókai Mórok*) pedig, bármennyire is nem ismeretlen írás, annyira szép és annyira megragadó képet rajzol Jókairól, hogy érdemes lenne mindenkinek elolvasnia. Kitűnő ajánlat Jókai-újraolvasásához, amelyhez ez a kötet értékű különszám is jelentős hozzájárulás.

(*Budapesti Negyed*, 2007/3–4.)



*A sztálinizmus irodalma Romániában,**szerk. Balázs Imre József*

Többen felhívták már a figyelmet arra, hogy mivel a rendszerváltozást követően a szocializmus időszakának irodalmából érthető módon sokáig csupán a „próza-fordulat” „előtörténete” részeként értelmezhető alkotók kaptak figyelmet, ideje lenne a korszak írásművészetét újraolvasni, akár más elemzői módszereket érvényesítve: ezzel valóban egyre többen kísérleteznek. Az utóbbi pár évet tekintve azonban nemcsak az érzékelhető, hogy mind többen érdeklődnek az ötvenes–hatvanas–hetvenes évek irodalma iránt, hanem az is, hogy a számvetésre vállalkozó irodalmárok nem kis részben olyan fiatalok, akiknek tudományos szocializációja már nem a szocializmusban kezdődött. E fiatalabb kutatók közé tartozik *A sztálinizmus irodalma Romániában* című kiadvány szerkesztője, Balázs Imre József, aki egyben a kötet felét kitevő két terjedelmes tanulmány, valamint a metodológiai kérdéseket érintő előszó szerzője, illetve a könyv háttérét jelentő kutatócsoport vezetője is. Ennek fényében talán érthető, ha legrészletesebben Balázs Imre József szövegeivel és felvetéseivel foglalkozom kritikámban.

A tanulmánygyűjteményt indító, *A hatalmi beszéd az erdélyi magyar irodalomban a második világháború után* című írásában Balázs Imre József arra tesz kísérletet, hogy szakítson a 20. századi erdélyi magyar irodalom értelmezését hagyományosan meghatározó kollektivistá–individualista és regionális–egyetemes ellentétpárokkal (lásd pl. Sőni Pál, Pomogáts Béla, Görömbei András vagy akár Cs. Gyimesi Éva műveit): ehelyett összetettebb kép megrajzolására törekszik, még-hozzá a posztkoloniális elméletek felől közelítve. Elméleti kiindulási pontja a Gilles Deleuze által nagyra becsült, bár Magyarországon talán kevésbé ismert francia nyelvész, Henri Gobard négyes nyelvi modellje. Gobard – és nyomában Kafka–könyvükben Deleuze és Guattari – vernakuláris, vehikuláris, referenciális és mitikus nyelvet különböztetnek meg. Balázs Imre József értelmezése szerint

a „helyi nyelv” a hétköznapi, bensőséges érintkezés nyelve, a hatalmi beszédet a nagy elbeszéléseknek ellenálló töredékessége révén felforgató nyelv volna; a „közvetítő nyelv” a szélesebb társadalmi interakció és a bürokrácia nyelve (a tájnyelvi vagy a román standard); a „referenciatér-nyelv” a kultúra nyelve; a mitikus nyelv pedig a spirituálist, a vallást szólaltatja meg (pl. transzilvánizmus, a „hősiesség” utópikus nyelve). A modell(ek)hez képest Balázs Imre József annyi változtatást javasol, hogy a referenciatér-nyelvet válasszuk külön a többitől, és úgy tekintünk rá, mint amely egyszerre képes a másik három nyelvváltozat jegyeit magára öltetni és reflektálni azokra.

Ez alapján Balázs Imre József az erdélyi irodalom „rövid” 20. századát úgy próbálja meg történetévé rendezni, hogy abban az ötvenes évek időszaka is helyet kapjon: „a húszas évek transzilvanista irodalma, majd a hetvenes évek irodalmának egy vonulata megkísérelte a szakrális nyelvváltozattal azonosítani a kultúra nyelvét. A negyvenes–ötvenes években a bürokratikus hatalmi nyelv jegyei árasztották el az irodalom nyelvét” (19.), majd a hatvanas–hetvenes évek későmodern irodalma, illetve a posztmodern a sokszólamúság és a töredékesség révén a helyi nyelvhez hasonlítják a kulturális nyelvet. A nyelvváltozatok közti viszonyok a modell szerint a gyarmatosítás analógiájára írhatók le, és ez leginkább a részletes elemzés tárgyául választott negyvenes–ötvenes évekre igaz: „a bürokratikus nyelvváltozat a sztalinista korszakban gyakorlatilag a négyes nyelvi modell teljes skáláját megpróbálja »kolonizálni«. [...] számos lexikai elem közössé válik ekkoriban a szocialista országok nemzeti nyelveiben”. (19.)

Az elgondolás már csak azért is igen figyelemreméltó, mert tudomásom szerint eddig nem sokan kísérelték meg, hogy egy kifejezetten (vagy szinte kizárólagosan) a nyelvi folyamatokra összpontosító irodalomtörténeti számadásba szervesen beleillesszék az ötvenes évek irodalmát, ez Balázs Imre József érdeme. Az is kitűnő ötlet, hogy a nem hatalmi és a hatalmi nyelv leegyszerűsített dichotómiáját megpróbálja kimozdítani a helyéről. A kreativitásának járó minden elismerésem mellett azonban nem tudom elhallgatni, hogy az elméleti keretek felvázolása számomra kicsit felületes és ezáltal nehezen is érthető. Mindig nagy dilemmát jelent tudományos írásművek készítésekor, mennyire hagyatkozhatunk az olvasó elméleti ismereteire, és az olyan, széles körű nemzetközi tájékozottsággal rendelkező irodalmár, mint Balázs Imre József különösen könnyen téveszthet arányt. Ezúttal talán jobb lett volna, ha a modellt és annak applikációját részletesebben bemutatja, és arra is rámutat, hogy a deleuze-i értelemben a nevezett nyelvek elsősorban mint nyelvi funkciók, mint nyelvhasználati módok értelmezendők, és innen nézve kissé félrevezető lehet a lexikai elemeket kiemelni, vagy pusztán nyelvekről beszélni, annak részletesebb tárgyalása nélkül, hogy mit értünk itt és most „nyelv” alatt.

Amennyiben ezt a finomítást a szerző megtette volna, a tanulmány elemző része is jobban sikerülhetett volna. Az alapkoncepció vázolása után Balázs Imre József hosszan elemzi a negyvenes-ötvenes évek proletárköltészetét, egy 1945-ös és egy 1953-as válogatáskötet közötti különbségekre helyezve a hangsúlyt; majd Bajor Andor ötvenes évek közepéig írt satirikus költeményei kapcsán vet számot azzal a lehetőséggel, hogy a humoros-szatirikus-parodisztikus versek lényegükből következően megbonthatják a „hivatalos diskurzust”, rámutatva a megközelítési módok pluralitására. Miközben azonban áttekinti a két munkásköltő-antológia jellemzőit, az érzékeny megfigyelések ellenére egyre inkább témakatalógusra kezd emlékeztetni a szöveg, és el-elsikkad a határozott vezérfonal, pontosan azért, mert korábban az elméleti keret alkalmazásának részletezése elmaradt: jó lett volna, ha a személyesség korlátozásának irodalmi vetületeihez, a személyes tér „kollektivizálásának” folyamataihoz hasonlóan a többi megpendített téma esetében is világosabban látszódnék azok viszonya a négyes nyelvi modellhez.

Ami azonban igazán meglepő, az az, hogy Balázs Imre József az okokkal meglehetősen keveset foglalkozik: többnyire megelégszik a két kötet avagy a két kötet megjelenésének időpillanata között észlelhető különbségek pusztá egymás mellé helyezésével. Ez arra a kevés esetre is igaz, amikor örömteli módon kísérletet tesz a romániai és a magyarországi állapotok összehasonlítására. Így például, miután megállapítja a diszkurzív feltételek összemérhetetlensége nyomán, hogy a satíra magyarországi megítéltetése 1951 és 1953 között különbözött a romániai-tól, a miértek kutatását elhárítja. Amennyiben mégis hivatkozik a román (kultur)politika változásaira, azokat sematikus módon, néhány mondatban vázolja fel, politika és irodalom között egyirányú hatásviszonyt és közvetlen összefüggést feltételezve, legfeljebb annyi engedményt téve, hogy a hatás időben elcsúszva, nem azonnal jelentkezik. Ennek megfelelően az irodalmi folyamatok jóformán mint a politikatörténet *illusztrációi* jelennek meg, még akkor is, ha a szerző helyenként jelét adja, hogy ezt szeretné elkerülni. A satirikus versek is azért bizonyulnak oly fontosnak a számára, mert politika és irodalom hatásviszonyának éppen ezt az egyirányúságát számolnák föl, mintegy az irodalmi desztalinizáció első fecskéiként – nem véletlen, hogy Bajor Andor *Kerek perec* (1955) című verseskötetére rátérve rögvest idézi Földes László visszaemlékezését (1983-ból), amely szerint „a szellemi felszabadulás ujjongásával” fogadták a kortársak a könyvet (52.). Nem vonnám kétségbe Földes László szavait, de ahhoz, hogy a *Kerek perec* történeti jelentőségét mérlegelni tudjuk, aligha hagyatkozhatunk csak rá és a satirikus beszédmóddal kapcsolatos elméleti megfontolásokra. Alkalmasint olyan, a satíra műfajának a romániai (és kifejezetten a romániai magyar) kontextusbeli megítélését tárgyul választó vizsgálódásra volna ehhez szükség, amely egyrészt a fikciós és nem fikciós források lehető legszélesebb (hozzáférhető) kö-

rére támaszkodik, tekintet nélkül azok utóéletére, illetve összehasonlító szempontokat is érvényesít – ez azonban pontosan az, amit Balázs Imre József elhárít magától. A közkézen forgó, meglehetősen leegyszerűsített formájukban idézett politikatörténeti referenciák a tágabb korpuszra támaszkodó diszkurzuselemzést pótolják, amelynek egy kulturális antropológiával flörtölő kérdésfeltevés esetében ki kellene terjednie a nem szépirodalmi műfajokra is, vizsgálnia kellene a túlságosan könnyedén azonosított, magától értetődőnek vett „bürokratikus nyelvet”.

Nem ez az egyetlen eset sajnos, amikor Balázs Imre József – rá egyébként a legkevésbé sem jellemző módon – túlzott nagyvonalúsággal, „könnyű kézzel” ad számot egyes jelenségekről. Az egyik részletesen elemzett kötet bemutatásakor felhívja a figyelmet, hogy Fáskerti Tibor proletárköltő-antológiájában a szerzők neve mellett fel van tüntetve foglalkozásuk is. Ennek kapcsán igen helyesen rámutat, hogy „a szerző foglalkozása, társadalmi helyzete mintegy hitelesíti a szöveg üzenetét” (20.), vagyis egy olyan „olvasási mód” jelentkezik itt, amely „szövegértelmezői gyakorlat fontos részévé teszi a szerzők életrajzi és társadalmi háttérének feltárását”. (21.) Ezt az évek során valóban uralkodóvá váló olvasási stratégiát azután minden további nélkül azonosítja a marxista irodalomkritikával, nem véve tudomást arról, hogy egyrészt a korban sem csak a marxista kritikára volt jellemző ez a felfogás, másrészt a marxista irodalomkritika fogalma önmagában sem problémamentes – elég, ha arra gondolunk, hány irányzat és szerző lépett fel a 20. században mint az autentikus marxizmus kizárólagos letéteményese. (Efféle csapdahelyzeteket tartogat az, ha Mannheim Károly felől értelmezzük a korszak marxistának mondott elméleteit.)

Balázs Imre József ez utóbbi dolgozata az *Antropológiai szempontok a Gheorghiu-Dej-korszak rövidprózájának megközelítéséhez* címet viseli, és azt kutatja, hogy miként lehet „az első Forrás-nemzedék”, vagy „az erkölcsi ellenzék nemzedéke” irodalomtörténeti fogalmait a széppróza viszonylatában olyan tartalommal megtölteni, amely nem morális kategóriákon alapul és nem is társadalmi folyamatokból indul ki, hanem pusztán azt nézi, „milyen jellegű a változás a prózában: mi az, ami voltaképpen megváltozik”. (65.) Szabó Gyula, Bálint Tibor, Sütő András, Pusztai János és Szilágyi István ötvenes–hatvanas években megjelent rövidprózai műveiben elsősorban tematikus és az emberképpel összefüggő változásfolyamatokat azonosít (pl. a fordulatra építő megtéréstörténetek ritkulása, a didaxist segítő gyűlésábrázolások fokozatos eltűnése), és szemléletesen mutatja be, hogy a magánszféra megjelenítése a hatvanas évek során egyre nagyobb teret nyerhetett, a munkásábrázolások egyre kevésbé eszményítettek, a munkásvilág belsőleg megosztott, s lehetőség nyílik „a hivatalos kultúrától eltérő szubkultúrák” (87.) bemutatására is. Bodor Ádám lesz az a szerző, akinek *A tanú* (1969) című kötete mintegy „korszakküszöbként” szerepel a Balázs Imre József által felvázolt

folyamatábrán: az ebben olvasható elbeszélésekben már megmutatkozik „az én racionálisan megragadhatatlan, s ebből következően uralhatatlan jellege”. (73.) Helyenként ugyan a gondolatmenet kissé törést szenved – így amikor Sütő traktorslány-novellája kapcsán azt a megfigyelést teszi a szerző, hogy a női „emancipáció” csak a férfi szereplehetőségek betöltésével volt lehetséges, nem mutat rá ennek a térhasználatához fűződő szoros kapcsolatára –, összességében azonban elgondolkodtató az erdélyi magyar irodalom történetének efféle újraértelmezése.

Az elemzés meggyőző erejét tovább növelte volna, ha nem csak novellásköteteket vizsgál Balázs Imre József, hanem a folyóirat-publikációkat vizsgálva próbál következtetéseket levonni. Ez azzal az előnnyel járt volna, hogy a változás-folyamatokat nagyobb (temporális) érzékenységgel tudta volna felrajzolni, illetve észlelte volna az egyes folyóiratok közti közléspolitikai különbségeket, és ezáltal rákényszerült volna, hogy feltegye a kérdést: vajon e különbségeknek milyen okai lehetnek? Ez viszont már arra is alkalmat adhatott volna számára, hogy valamelyest finomabban helyezze a kultúrtörténeti és politikatörténeti változások kontextusába az írás- és olvasásmód átalakulását. Azért merek erre figyelmeztetni, mert Balázs Imre József, hasonlóan előző tanulmányához, maga is tesz tétova kísérleteket a kontextualizálásra, igaz, helyenként el is távolítja magát az efféle kísérletektől. Az eredmény felemás. Ha már ezt az utat választotta, bizvást jobban hagyatkozhatott volna kultúrtörténeti kérdésekben (nem csak részletkérdésekben, hanem a szemléletet illetően is) mondjuk – a helyenként egyébként idézett – Stefano Bottonira vagy D. Lőrincz Józsefre.

Gyulai Levente és Vári Csaba feladata a kutatócsoportban az volt, hogy az Utunk és az Irodalmi Almanach néhány évfolyama alapján megállapítsák, miként működött az irodalomkritika mint hatalmi médium. Ez a választott módszerrel megoldhatatlannak bizonyult. Diszkurzív elemzést végezni egyetlen folyóiratra koncentrálni, annak is csak néhány tucat számát elemezve, méghozzá anélkül, hogy az ott megnyilatkozó szerzők intellektuális és politikai választásait, elkötelezettségeit ismernénk, anélkül, hogy a háttérben húzódó ellentéteket és nézeteltéréseket, amennyire lehet, felderítenénk – nos, ez valóban több, mint emberpróbáló küldetés abban a közegben, ahol egy, a szokásostól alig észrevehetően eltérő megfogalmazás, egy halvány utalás, egy név említése vagy elhallgatása nagy jelentőséggel bírhat. Gyulainál és Várinál aligha sikerülne bárki-nek is többet kihozni a rájuk rótt feladatból. Tünetértékű, hogy újdonságyszámba menő megfigyeléseket nemigen tartalmaz a két írás, a korszakról alkotott képet nem képesek árnyalni az elemzők, szükségszerűen csak megerősíteni, elismételni tudják konklúziójukban előfeltevéseiket.

Nem vitás, az eredetiség számonkérésekor az a történettudomány-eszmény vezet, amely az emlékezés más formáival szemben azt jelöli ki saját feladatául,

hogy a múltról minél összetettebb képet alkosson. Felvethető azonban, hogy a kötetnek tán más céljai vannak, elsősorban ismeretterjesztő feladatot kíván betölteni. Az előszó erre rácsáfolni látszik, hisz egy olyan közönséggel számol, amely a „korszakban valamennyire is járatos”, és a „nyilvános kötetekben és folyóiratokban publikált” műveket ismeri – vagyis jobbra szakmabeliekhez szól. Ha mégis ebből a szempontból próbálunk közelíteni a tanulmányokhoz, Balázs Imre József, Vári Csaba és Gyulai Levente írásai a kevés és nem mindig meggyőző forrásidézés miatt aligha használhatók oktatási segédletként. Sütő-Egeressy Zsuzsának a nők és Vallasek Júliának a gyermekek reprezentációjának alakulásáról szóló szemléletes dolgozatai azonban már kedvezőbb megítélés alá esnek. Nem ártott volna ugyan, ha Sütő-Egeressy a téma szakirodalmát alaposabban feldolgozza, és szívesen olvastam volna még a maszkulinizált és „hagyományosnak” tekintett nőkép párhuzamos jelenlétének feszültségéről (vö. 152., 160.), Vallasek tanulmánya azonban kétségtelenül az egész kötet legkiérleltebb írása, nem utolsósorban azért, mert a szerző jobban le tudja határolni elemzésének tárgyát.

Természetesen nem minden történeti konstrukció esetében van lehetőség a kifinomult árnyalásra. Ebben a vonatkozásban meghatározó, hogy mennyire tág vagy szűk a perspektívánk, hogy milyen kérdésre keressük a választ. Egy *longue durée* vizsgálódás esetében nyilván megengedőbbek lehetünk, hiszen az összehasonlítás mindenekelőtt korszakok közötti. Egészen más a helyzet egy rövidebb időszak tanulmányozása esetében: ekkor nem elégedhetünk meg a nagyvonalú általánosításokkal. A továbbiakban megpróbálom kifogásaimat egy konkrét példa kapcsán körvonalazni: a „vonalt” retorikai alakzatára és (még inkább) a „hivatalos értékrend” fogalmának használatára gondolok.

A legterjedelmesebb módszertani reflexiót tartalmazó *Bevezető*-ben Balázs Imre József megállapítja, hogy „a korszak vezető irodalmi lapjainak kritikai érvrendszerére” összpontosító kötetbeli tanulmányok azért érdekesek, mert ezekből „rekonstruálható legpontosabban a hivatalos, kívánatos értékrend”. (9.) Sokat elárul ez a megjegyzés. Először is azt, hogy „hivatalos értékrend” alatt nem egyszerűen felülről diktált, pontosan meghatározott értékhierarchiát kell értenünk, hanem diszkurzív jelenségről van szó (ami persze nem zárja ki a felülről történő nagyfokú manipulációt). Eddig rendben is volnánk, ezt el tudom fogadni, és magam is hasonlóan látom. Az azonban már nem világos számomra, mi abban az érdekes, ha mindössze néhány évre összpontosító elemzések előállítanak egy olyan absztrakt értékrendet, amely állítólag a hatalom elvárása volt az írók felé akkoriban. Ezzel a művelettel mintha éppen a diszkurzivitásban rejlő lehetőségeket dobnánk el magunktól, annak vizsgálatát, hogy miként működött a „hivatalosság” képzetének kialakítása. Hiszen az, amit „hivatalos értékrendnek” nevezünk a diszkurzus résztvevőinek közreműködésével jött létre, akik-

nek megvoltak a maguk motivációi, vonzódásai, hagyományai, ízlésbeli és intellektuális preferenciái, s ezek sok esetben különböztek egymástól. Ezek nem csak tudatos választásokban jelentek meg: azonos források óhatatlanul is különféle értelmezéséhez vezettek. A különbségeket, bármennyire is igaz messzebből nézve a nyelvi uniformizálódásról alkotott elképzelés, egy mélyfúrásnak elő kellene hoznia.

Azt is érdemes melleleg megfontolni a „hivatalos értékrend” kialakulásának elemzésekor, hogy a rendszer minden szintjén folyamatosan kiélezett hatalmi játszmák folytak, sokszor személyes ellentétektől, ellenszenvtől vezérelve. A „vonaltól” való eltérés alapján pedig jóformán bárkit kérdőre vonhattak az adott szituációban elegendő befolyással rendelkező politikai szereplők, egyszerűen azért, mert nem létezett egyetemesen érvényes, csakis a szituációhoz kötött „vonal”, amelyet a pártzsargonban kiterjesztettek a politikailag kulcsfontosságú szerepet betöltők megszólalásainak együttesére, azt az illúziót keltve, mintha valóban volna egy „hivatalos álláspont”. Ez a törekvés nyilvánvalóan összefügg az ideológia terepén a népi demokráciákra jellemző többrétű egységkultusszal, emellett a hatalomgyakorlás és elnyomás technikájaként is tekinthetünk rá: ha ugyanis szükségesnek látszott, utólagosan konstruálták meg a „vonalat”, visszamenő érvénnyel, és az egységes „vonal” retorikája ezt megkönnyítette, előkészítette.

Mivel e szempontokat a kötet tanulmányai figyelmen kívül hagyják, a hatalmi viszonyrendszert jobbra automatikusan működő, egyirányú, belsőleg nem különösebben differenciált rendszerként látatják. Pontosan ez tükröződik a „hivatalos” fogalmának sűrű és reflektálatlan használatában, valamint a „totális” jelző igen gyakori ismétlődésében. Az utóbbi esetben a szó sűrű használatával ugyan érzékeltethetjük az idegenségtapasztalatot, teljesen jogos ellenszenvünket a korszakkal szemben, azonban tipikusan olyan metaforáról van szó, amely elsősorban más korszakokkal való összehasonlításban kifejező értékű. Jellemzően Balázs Imre József állítása szerint a kutatócsoport „egyik alapvető célkitűzése az volt, hogy megvizsgálja: mennyiben tekinthető egységesnek az értékrend, a beszédmód szempontjából a Gheorghiu-Dej-korszak irodalma”, de az mégsem merül fel, hogy ez az „egységesség” nemcsak diakrón, hanem szinkrón vizsgáltnak is tárgya lehet. Ennek megfelelően mindvégig egyes számban esik szó a „hivatalos értékrendről”, vagy az ennek szinonimájaként értett „hivatalos nyelvről”, amely ugyan *változott* a korszakban, de egy kiválasztott időpillanatban – Balázs Imre József szóhasználatával – *monolit* egységként kell elképzelnünk.

Nem tartom szerencsésnek nyelv és értékrend fenntartások és magyarázat nélküli azonosítását sem, ugyanis ez újra azt írja elő, hogy a nyelvről (például mint a „hatalom” által előírt „hivatalos” nyelvről) egyes számban beszéljünk,

amely egy kíváncsi „értékrendet” közvetít, ahelyett, hogy „nyelvek” egymás mellett élésével számolnánk, amelyek amellett, hogy folyamatosan hatnak a másokra, többféle diszkurzív stratégia szerint is felhasználhatók. Előfordulhat ugyanis, hogy bizonyos retorikai eljárások és az ezekhez tartozó szótárak különféle értékrendeket feltételező politikai célok előmozdítása érdekében alkalmazhatók. Hadd hivatkozzak egyik kedvenc példámra: Nagy Péter a szocialista realista regényről írott monográfiájában a Magyar Dolgozók Pártját és kiváltképp Révai Józsefet „a sematizmus hétfejű sárkánya” elleni emberpróbáló küzdelem élharcosaként állítja be, (*Új csapáson*. Magvető, Budapest, 1956, 61., 69.) és a pártban az ötvenes években eluralkodott túlzottan magabízó szemlélettel indokolja, hogy „akárhány fejét vágtuk is le [ti. a sárkánynak], újra meg újra feltámadt”. Azokban az években is szép számmal akadtak, akik Révai szerepét sokkal kritikusabban ítélték meg, ám éppúgy, mint Nagy, az antisematizmus és antidogmatizmus nyelvi eszköztárát használták az irodalmi folyamatokról alkotott véleményük kifejtésére. Aki csupán a nyilvánosság elé kerülő szövegeket veszi vizsgálat alá, annak Nagy Péter történelmi szerepéről egészen más elképzelései lehetnek, mint annak, akinek, teszem azt, egy bizonyos „Borisz” fedőnevű ügynök dossziéiba, vagy más, nem a nyilvánosságnak szánt feljegyzésekbe is alkalma volt belepillantani. (Lásd ÁBTL, M–18523, M–23500, M–36585; továbbá vö. pl. Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián, *Elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon 1956–1990*, 1956–os Intézet – Corvina, Budapest, é. n. [2008], 121., 231.)

De vajon nem vagyok-e igazságtalan, ha számon kérem a kutatócsoporton a korszak átfogó kutatását, miközben ők nem erre, hanem csak egy jóval szűrebb körű elemzésre vállalkoztak? Könnyű lenne erre a szintén nagyvonalúságával tűntető, alcímmel nem pontosított kötetcímet idézni, de nem kívánom ekképp megkerülni a kérdést. Hiszen azt sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a román hatóságok a hírek szerint nem látják minden esetben szívesen a korábban zárolt anyagban kutakodni kívánó magyar tudósokat. Ugyanakkor a kutatócsoport írásaiban nincs jele annak, hogy a reálisan hozzáférhető legszélesebb körből állították volna össze a vizsgálandó korpuszt (*nota bene*, Balázs Imre József tudatosan csak a kanonizálódott műveket veszi figyelembe elemzéseikor). A jelek szerint a korpusz radikális leszűkítése azonban magukban a csoporttagokban is hiányérzetet kelt. Ezért társadalom- és kultúrtörténészek megfigyeléseit felhasználva próbálnak valamiféle kontextust teremteni a csak a legszélesebb nyilvánosság számára hozzáférhető szövegeknek is csupán egy töredékére alapozó elemzéseiknek, amelyek a viszonyítás egyetlen valóban legitim alapjaként a jelen tapasztalatát ismerik el. Így viszont egyúttal le is mondanak annak az eszme- és kultúrtörténeti kontextusnak a játékba hozásáról, amely kiegészíthetné



a jelen tapasztalati horizontját és kiutat mutathatna az azt amúgy is kereső jelenlevő elemzések számára.

Összességében úgy látszik, hogy – a módszertani bizonytalankodás, illetve a szerkesztetlenség jelei is erre engednek következtetni – a kötet kissé sietősen készült, amiben nyilván a projekttel való elszámolás sürgető kényszere a ludas. A könyv azonban jelen állapotában inkább tudósítás arról, hogy Balázs Imre József műhelyében éppen hol áll a kutatás, aligha tekinthető befejezett vállalkozásnak. Már csak azért sem, mert a szerkesztő maga hívja fel a lényegre az olvasó figyelmét: igazán akkor volna érdekes ez a mostani vizsgálódás, ha a román, illetve a magyarországi magyar diszkurzus jellemzőiről is tájékoztatna, egy összehasonlító elemzés keretében. Ezt egy jövőbeli kutatás számára vetíti előre a csoportvezető – reméljük, már dolgoznak is rajta.

*(Komp-Press, Kolozsvár, 2007.)*

FELDMÁJER BENJÁMIN

## 100 éves a Nyugat

*A Petőfi Irodalmi Múzeum kiállítása*

Egy olyan kultúrában, mely a tízes számrendszert használja a mindennapokban, a századik évforduló, a saját névvel büszkélkedő *centenárium*, mindenképp kitüntetett szerepet tölt be. A dekád túl rövid, a millennium túl hosszú idő, s míg az előbbi nem nyújt elegendő történelmi távlatot, addig az utóbbi már-már felfoghatatlan időtartományt ölel fel. Egy századév az emberi élet – hisz csak egészen kivételes esetben élhet meg valaki ennél nagyobb kort –, s így az emlékezet küszöbe is (igaz, egyes teoretikusok inkább hatvan évről beszélnek), ennél nagyobb időtávot csupán az externalizált emlékezet, a kultúra archívuma képes áttekinteni. A századik (élet)év ünneplése egyben az emberfeletti, az emberen túli teljesítmény ünneplése, főhajtás valami előtt, ami túlélte az embert. Az ünneplés ugyanakkor kultikus esemény, hiszen az ünnepelttel való viszonyt elsősorban nem a kritikai, hanem a reflektálatlanul dicsérő attitűd határozza meg. Természetesen nem csupán „ünnepelni” lehet egy ilyen kort, az évforduló lehetővé tesz más típusú megemlékezéseket, rendezvényeket, ezeknek azonban mindenképp számot kell vetniük azzal a kultikus paradigmával, mellyel így vagy úgy kapcsolatba lépnek.

A PIM Nyugat-kiállítása, mely a Nyugat emlékévé rendezvénysorozatába illeszkedve készült, részben támogatja, részben rombolja a kultikus befogadás lehetőségeit, s eközben számos problémára, érdekességre hívja fel a figyelmet.

Az első terembe a látogató redőzötten omló bordó díszfüggönyök közt áthaladva léphet be, ahol bordó falak, félhomály és tizenegy (!) Rippl-Rónai portré fogadja. A megvilágítás (a félhomályos teremben a megvilágított, arannyal keretezett képek világos foltokként is felhívják magukra a figyelmet), a színek (bordó és arany), a barokkos keretek és nem utolsósorban a „Mester” tizenegy, a nyugatosokról készített portréjának egyetlen helyen való kiállítása az áhítat, a tisztelet érzéseit ébreszti a látogatóban. A képek itt nem önértékkel rendelkező műalko-

tásként vannak kiállítva, hanem mintegy relikviaként (itt a *relikvia* szó muzeológiai értelmét használva), mégpedig több értelemben is. A képaláírások egyértelmű kontextust alakítanak ki, vagyis minden képhez keletkezéstörténetet rendelnek, mégpedig alkotó és modell viszonyában. A képek így nem csupán, mint igen-igen értékes Rippl-Rónai képek jelennek meg, hanem mint a Nyugat nagyjainak reprezentációi, mégpedig olyan reprezentációi, melyek épp a keletkezés kontextusa miatt autentikusak. Természetesen a látogatóban fel sem merülhet az esztétikai befogadás igénye, a képek csupán érinthetetlen relikviaként vannak jelen, a befogadás egyetlen lehetővé tett módja a néma csodálat. (Talán fölösleges hangsúlyozni ennek a teremnek a kultikus jellegét.) Valamelyest oldja ezt a légkört a második terem bejárata előtti két ceruzarajz, melyek egyszerű kerete és a második teremből rájuk vetülő fény lehetővé teszi az alaposabb szemrevételezést.

A második terem sajátos hermeneutikai célt tűz ki maga elé, amennyiben egy korabeli kávéház hangulatát kelti, megosztva a teret a Nyugat szerkesztőségi szobájával. Nagyfokú interaktivitás jellemzi, vagyis az asztalokhoz le lehet ülni, a folyóiratokba (Nyugat, Ugat) bele lehet olvasni. Nem pusztán az elsődleges kontextus visszaállításának igényéről van itt szó, a terem ennél sokkal gazdagabb hermeneutikai teret nyit meg. A berendezés (kiállított tárgyak) egy része természetesen a korabeli hangulat felidézését szolgálja, ilyenek például a bejárat melletti fogas, az elkülönített „eredeti” asztal, illetve a „szerkesztőségi szoba” berendezése, azonban ezek közé rejtve olyan tárgyak is találhatóak, melyek megóvnak attól a tévképzettől, hogy a Nyugat-korabeli horizont megértése pusztán a rekonstruált kontextusba való visszahelyezkedéssel megvalósítható lenne. A kávéházban az elkerített „eredeti” asztal jelenléte ráébreszti a látogatót kívülállóságára csakúgy, mint a korhűséget megtörő, számítógépes adatbázist tartalmazó kávéházi asztal, így az értelmezés tere kitágul, a kávéházi folyóiratoknak (amelyek már önmagukban kimutattak a korabeli kontextusból, hiszen nem csupán önmagukat, hanem hangsúlyozottan hatástörténetüket is jelentették), a falon található fényképeknek, a könyvespolc Nyugat kiadványainak befogadása kettős/osztott kontextus alapján történik. A képek nem csupán kávéházi fényképek többé, hanem érdekes kordokumentumok, (történetiségükben) ismert személyek fényképei, a kötetek nem csak egy kiadó kiadványai, hanem recepció- és hatástörténetükben ismert szövegek, „irodalmi nagyjaink” alkotásai. Ezáltal sikerül kialakítania a teremnek egy olyan befogadásmódot, mely a későbbiekben érvényesülni tud. (Sajnos a tér kitágítására tett kísérlet, mely maga is az elvlasztás/tükrözés fogalmi keretei közt mozgott volna, s így jelentősen hozzájárulhatott volna a befogadás alakzataihoz, csaknem teljesen kudarcba fulladt. A kávéházi látképet ábrázoló világító fal „láthatatlanná” vált az elé helyezett üveg információs panel miatt, amely cserébe olvashatatlan.)

A harmadik terembe lépve hirtelen kitágul a tér, ami nem tulajdonítható pusztán a szoba méretének, és elsősorban nem is a belső tér tagolásának az érdeme, hanem a falfelületek kihasználtságáé. A nyugatos fal (valójában a terem baloldali három fala) elrendezése az, amely a teljes falfelületet befogadhatóvá teszi, s így felhívja a figyelmet a terem tényleges méreteire, amelynek fontos, de nem egyedüli, érdeme a kultuszhoz fűződő viszony újragondolása. A tér tagolásáért részben felelős tárlókban található irodalmi relikviák (nyolc darab) szerepe ugyanis korántsem egyértelmű. Babits írógépe, Ady kalapja vagy Kosztolányi fotóalbuma nem csupán, mint a költők attribútumai/ereklyéi vannak jelen, ezáltal, mintegy metonimikusan/szinekdochikusan megidézve azokat. Bár a tárlók mellett, az adott szerzőket ismertető, ábrázoló panelek nem utalnak az iróniára, sőt a versidézetek és értéktulajdonító voltak (a „nagy” nyugatosok saját panelt kaptak, a „kisebbek” osztoznak) miatt, a kánonbéli pozíció hangsúlyozásával talán fel is erősítik a kultikus viszonyulást, azonban a terem falai mindent megtesznek azért, hogy ezt lerombolják. A falak viszonyában a jobb-bal oppozíció mindekképp említést érdemel. Baloldalt a három nyugatos fal elkápráztat gazdag, tulajdonképpen befogadhatatlan képanyagával, jobboldalt az ellen-nyugatos fal elszórakoztat, és kontrasztot nyújt. Bár a Nyugatot bíráló szövegek, képek nem képesek kimozdítani azt kánonbéli pozíciójából (inkább felhívják arra a figyelmet), azonban mindenképp gátolják, megtörik a kultikus befogadást, hiszen azáltal, hogy kritikát fogalmaznak meg a Nyugattal mint eszmeáramlattal kapcsolatban (fontos megjegyezni, hogy ezek a bírálatok a Nyugatot nem pusztán folyóiratnak tekintik) épp a kultuszellenes, kritikai befogadás attitűdjét erősítik. A nyugatos falak más módon, de szintén kultuszrombolóak, emellett számos más érdekes kérdést vetnek fel.

Irodalmi kiállítás kapcsán felvetődik a kérdés, hogy egyáltalán mi az, amit ki lehet állítani. Kontextuális elemeket természetesen, fényképeket a szerzőkről, tárgyakat, háttér-információt, szövegeket, köteteket, esetleg szövegek, kötetek fényképeit, reprodukcióit. Vagyis egy ilyen kiállításon jelen vannak szövegek szöveggént, képek képként, képek szöveggént és szövegek képként. Ez talán felesleges okoskodásnak tűnhet, de a három nyugatos falat alapvetően meghatározzák szöveg és (fény)kép ilyen viszonyai. A falon szöveg (vagyis szöveggént működő szöveg és kép), és fénykép (vagyis képként működő szöveg és kép) blokkok váltják egymást. A szövegek határolt síkban léteznek, áttekinthető számban és méretben, olvashatóak, míg a fényképek elfoglalják a teljes falfelületet, mintegy szórásképre emlékeztetve a szemlélőt, befogadhatatlan számban s részben olvashatóan csupán. A fényképek szórásképszerű elrendezése teszi befogadhatóvá a teljes falfelületet (a szórásközponttól messze elhelyezett szétszórt képek felhívják a figyelmet a köztük és a szórásközpont közt elhelyezkedő üres falfelületre),

és a fényképek felelősek elsősorban a kultuszrombolásért. A szempárok, szájak, fülek, kezek keverednek az aláírások, levelek, bélyegek, versek vagy akár villamosbérletek képeivel, s természetesen a nyugatos szerzők számtalan egyéb képével. Az arcok/alakok integritásának megbontása, fragmentálása természetesen éles ellentétben áll az első terem barokk-keretes arcképeivel, csakúgy ahogyan az aláírások, bérletek, levelek tobzódása ironizálja a tárolóban álló relikviákat. A számtalan „relikvia” képe elmosza azok sajátosságát, kitüntetett voltát, így épp relikviaszerűségüktől fosztja meg őket, ezáltal kérdésessé téve a tárlókban elhelyezett relikviák „komolyságát” is. A szerzők kultikus szemléletét az arcok fragmentálásán kívül a róluk készült számtalan fénykép rombolja, mely köznapisituációkban ábrázolja az egyes szerzőket. (Hogy csak egy példát említsek, a szobrot ölelgető fürdőruhás Karinthy fényképe nem támogatja feltétlenül a kultikus tiszteletet.) A teremben található prospektus és a képek számozása sajátos módon erősíti ezt a hatást, mégpedig azzal, hogy a képeknek csupán egy kis része visel számot, melyhez rövid (maximum egy mondat terjedelmű) magyarázatot fűz a tájékoztató lap. Az elrendezés módja, illetve a szöveg és kép közti határátlépések (egy aláírás, képeslap, bérlet képe) együttesen sajátos választ adnak szöveg és kép „irodalmi kiállítás”-beli szerepének kérdésére.

A negyedik és egyben az utolsó terem áll legközelebb a Nyugat kultúratörténeti szemléletéhez, vagyis a Nyugat itt nem elsősorban írott irodalmi folyóiratként, hanem a társművészetekkel együtt kerül bemutatásra. A terem talán legérdekesebb darabja egy installáció, melyet tudományos elfogultságunk szerint nevezhetünk egyfajta impakt-faktor szemléltetésnek, intertextualitás-reprezentációnak vagy akár névmutató-ábrázolásnak, mindenesetre szemléletesen mutatja a Nyugat világirodalmi kapcsolódási pontjait. Az installációt, mely a méretet a hivatkozottsággal köti össze, sajnos még magyarázattal együtt is csupán az „érdekes” jelző illeti meg. Nem nyújt sem esztétikai, sem valós intellektuális élvezetet, mint ahogyan nem segít hozzá a megértéshez és nem alakít ki új befogadási módot sem. A teremben található pultok, melyeknél egy-egy társművészethez (színház, film, zene, képzőművészet) tartozó Nyugat írásokat (kritikákat, ismertetőket) olvashatunk, kényszermegoldásnak hatnak az interaktív pulthoz képest, ahol zenehallgatás közben olvashatjuk el a vonatkozó kritikát. Tulajdonképpen nem a társművészetek kerülnek bemutatásra ebben a szobában, hanem a Nyugat kultúra-interpretátori szerepe, részben sikeresen. Részben, mivel a koncepciót csupán részben sikerült megvalósítani. Az előadó-művészeteknek szentelt jobb oldali fal szövegei, a versfelolvasások, a pultok, mindenképp rámutatnak, hogy a Nyugat korántsem csupán irodalmi folyóirat volt, hanem egyben kulturális folyóirat is. A kiállított képek, melyek a Nyugat-kommentárokkal mint képaláírásokkal léteznek együtt, amellet hogy erősítik ezt a felfogást, esztétikai

élményt nyújtanak, s szemléltetőeszközként szolgálnak, csakúgy, mint a zenehallgatással egybekötött kritikaolvasás. A jobb oldalra folyamatosan vetített zene némafilm azonban egyáltalán nem értelmezhető ebben a keretben csupán olyan, a filmes pulthoz tartozó szemléltetőeszközként, amely magát a médiát (illetve a nyugatosok filmes tevékenységét) szemlélteti – érdekes ugyan, de tulajdonképpen zavaró. Összességében, bár a terem meggyőzően érvel a Nyugat kultúratörténeti szemlélete mellett, pont a film szerepeltetése veti fel a kérdést, vajon nem lett volna-e érdemes pontosítani az írott kultúra, illetve sajtó (s ezen belül a Nyugat) szerepét/fontosságát a korban. Egy ilyen pontosítás nélkül ugyanis a Nyugat, mint versenytárs nélküli kultúraközvetítő, tevékenysége, mint kizárólagos, de legalábbis kiemelt endoxa értelmezhető, holott a kor a technikai fejlődés kora, így jogos felvetni a „médiakonkurencia” kérdését is.

Összességében kitűnően megrendezett, elgondolkodtató és szórakoztató kiállításról van szó, amely ha nem is értelmezi újra a Nyugat irodalomtörténeti/kultúrtörténeti szerepét és kánonbeli pozícióját, mindenesetre érdekes kérdéseket vet fel a Nyugattal kapcsolatban, s sok olyan dologra hívja fel a látogató figyelmét, mely gazdagíthatja csupán az interpretáció és befogadás folyamatait. Bár az első terem kultikus hangvétele zavaró lehet, azonban a későbbi termek feloldják azt, és a látogató kifelé menet ismét megcsodálhatja a Rippl-Rónai képeket.

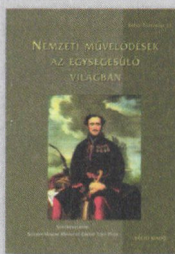
*(Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008. március 28 – 2008. december 31.)*

## Ráció Kiadó – Ráció–Tudomány sorozat 11–12. kötet

### *Nemzeti művelődések az egységesülő világban*

Szerkesztette SZEGEDY–MASZÁK MIHÁLY és ZÁKÁNY TÓTH PÉTER

2007; 576 oldal; 3450 Ft



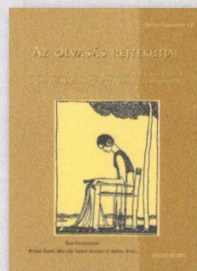
„Mi lehet a sorsa a nemzeti művelődéseknek az egységesülő világban? Alighanem Széchenyi István volt az a magyar szerző, ki e kérdésre adható válaszoknak legszélesebb körét mérlegelte. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindaz, amit Széchenyi óta magyar szerző gondolt a nemzeti kultúra mibenlétéről, ismétlésként hat az olyan olvasó számára, ki tanulmányozta a *Hunnia* s a *Kelet népe* szerzőjének hatalmas terjedelmű életművét. E merésznek tetsző állításhoz akár még azt is hozzá lehet tenni, hogy a Széchenyi által megfogalmazott véleményekhez képest mindenki más a lehetséges válaszoknak lényegesen szűkebb körével számolt. Mi lehet a nemzeti művelődéseknek a szerepe a jövőben? Nyitott kérdés. Azért nehéz választ találni, mert a kultúra örökség is, ez utóbbi aligha függetleníthető a nemzettől, s valószínű, hogy mindkettőtől idegenek a piacgazdálkodás törvényei.” (Szegedy–Maszák Mihály)

### *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*

Szerkesztette BÓNUS TIBOR, KULCSÁR–SZABÓ ZOLTÁN és SIMON ATTILA

2007; 320 oldal; 2625 Ft

„Ha e kötet összetett szempontrendszerét egyetlen lényegi kérdésre akarnánk csupaszítani, úgy is fogalmazhatnánk: arra voltunk kíváncsiak, hogy a 20. század jelentős magyar irodalomtudósai hogyan olvastak, s olvasataikban mi bizonyult irodalomnak. Nem csupán, sőt nem elsősorban az általuk beszélt diszkurzus reflexiója szerint, hanem inkább az olvasás, az esztétikai tapasztalat eseményében mint maradéktalanul sohasem uralható mediális történetben. Ha van röviden összefoglalható tanulsága az itt összegyűjtött tanulmányoknak, akkor az abban a felismerésben állhat, hogy a kérdezett irodalomtudományi diszkurzusok a szó mai, reflektáltabb, azaz *szemiotikai* vagy *retorikai* értelmében tulajdonképpen még *nem olvastak*. Ami nem jelent se többet, se kevesebbet annál, mint hogy nem egészen azt értették irodalmon és olvasáson, amit az irodalomértés jelenkori formációi értenek. A vizsgált diszkurzusoknak az irodalom tárgykonstrukciójában kulcsfontosságú szerepet játszó, s a kötet tanulmányaiban feltárt megkülönböztető keretei («tisztá» és töredékes forma, érzéki és absztrakt, a kifejezés alakzatai, belső és külső, írásbeliség és szóbeliség, a transzcendencia kérdése vagy a stílusfogalom stb.) éppen ezért mintegy indirekt módon, vagyis mediális faggatózás útján – többször e keretek meghaladásának *diszkurzív eseményeiben* – juttathatnak el az alapvető kérdéshez: hogyan olvastak, hiszen olvastak mégis a szóban forgó irodalomtudósok. Végso soron ez magyarázhatja a kötet címét is: *Az olvasás rejtekútjai*.”



A kötet szerzői: Bónus Tibor, Fehér M. István, Fried István, Halász Hajnalka, Kovács Béla Lóránt, Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mészáros Márton, Sebestyén Attila, Simon Attila, Tamás Ábel

A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében:  
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

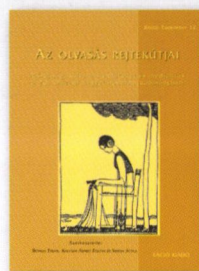
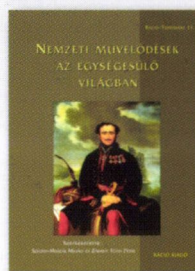
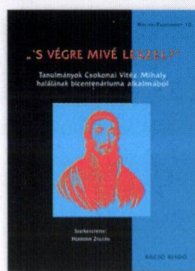
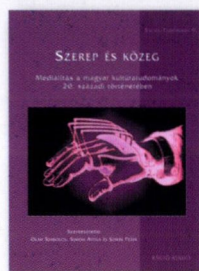
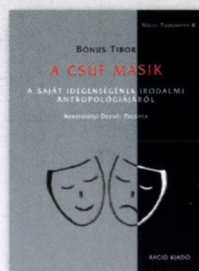
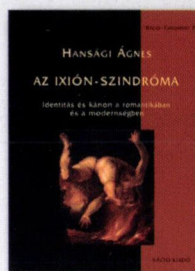
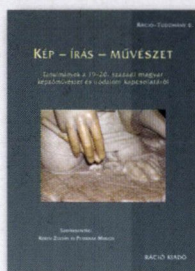
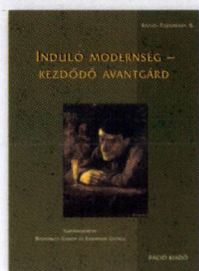
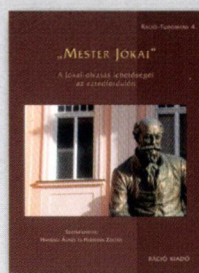
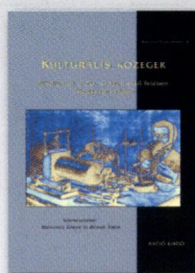
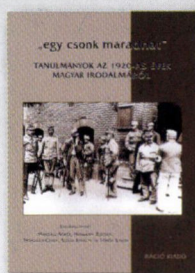
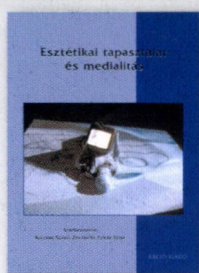


## Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nivós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezésmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



www.racio.hu



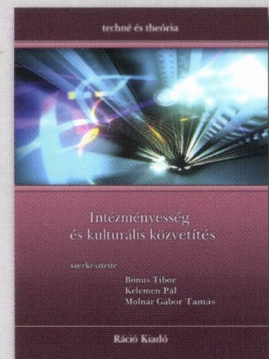
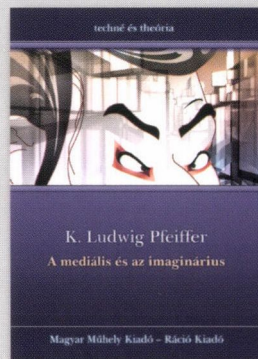
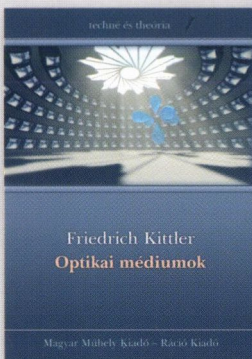


## *techné és theória* sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

*A sorozat eddigi kötetei:*





# IRODALOMTÖRTÉNET

## A TARTALOMBÓL

Simon Attila: Az antikvitas érzéki hagyománya.  
Kerényi Károly és „a könyv problémája”

Lőrincz Csongor: Önintézményesítés és poetológia összefüggése  
a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában

Némediné Kiss Adrien: A *Halálfi* (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET  
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2008/4

## IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézetének folyóirata  
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia  
Kiadja: Ráció Kiadó

LXXXIX. évf. 4. sz. –  
Új folyam: XXXIX. évf. 4. sz.

[www.irodalomtortenet.hu](http://www.irodalomtortenet.hu)

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,  
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,  
TVERDOTA György  
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő  
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton  
Szemle: GINTLI Tibor  
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor  
Szerkesztősségi titkár: PÉRCZY András

Szerkesztőség:  
Magyar Irodalom- és Kultúra-  
tudományi Intézet  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület  
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:  
RÁCIÓ KIADÓ  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák  
a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg,  
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió  
Nyomdai munkák: *Mondat Kft.* • Budapest  
([www.mondat.hu](http://www.mondat.hu))

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos  
Akadémia, valamint a Nemzeti  
Kulturális Alap támogatásával

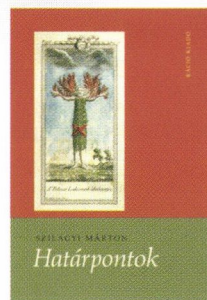
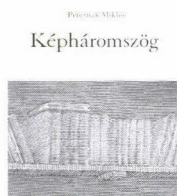
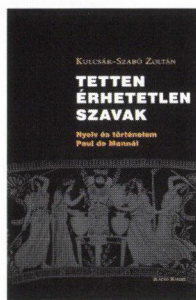
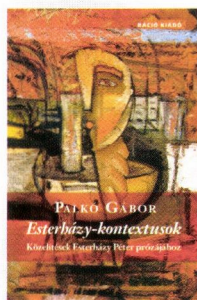
**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 400 Ft  
Előfizetés egy évre (4 szám): 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a  
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága  
1008 Budapest, Orczy tér 1.  
Előfizethető valamennyi postán,  
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.  
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,  
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

## A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



[www.racio.hu](http://www.racio.hu)

---

# TARTALOM

---

2008/4

## TANULMÁNYOK

SIMON ATTILA

- Az antikvitás érzéki hagyománya.  
Kerényi Károly és „a könyv problémája” 491

LŐRINCZ CSONGOR

- Önintézményesítés és poetológia összefüggése  
a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában 516

NÉMEDINÉ KISS ADRIEN

- A *Halálfi* (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata 539

## MŰHELY

KOVÁCS ÁGNES

- Az irodalmi hagyomány önreflexív jellege  
Elek Artúr művésznovelláiban 572

## KISEBB KÖZLEMÉNYEK

GYŐRI ORSOLYA

- Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése*  
című beszélyének szövegköziségéről 593

## SZEMLE

KESERÜ KATALIN

- Szabély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században* 610

EISEMANN GYÖRGY

- T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern.*  
*Történelmi és társadalmi reprezentációk*  
*Mikszáth Kálmán próza-poétikájában.* 626



## SZIVÁK-TÓTH VIKTOR

- Hites Sándor két könyvéről. *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből; Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény* 634

## FODOR PÉTER

- Palkó Gábor: *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához* 642

## LENGYEL VALÉRIA

- Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts Ost-Mittel-Europa* 649

## IN MEMORIAM

## EISEMANN GYÖRGY

- Németh G. Béla (1925–2008) halálára 654

## Számunk szerzői

SIMON ATTILA, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

LŐRINCZ CSONGOR, tudományos munkatárs (*Universität Basel*)

NÉMEDINÉ KISS ADRIEN, tanár (*Németh László Gimnázium, Budapest*)

KOVÁCS ÁGNES, tanársegéd (*Nyugat-Magyarországi Egyetem*)

GYÓRI ORSOLYA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

KESERŐ KATALIN, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

EISEMANN GYÖRGY, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SZIVÁK-TÓTH VIKTOR, tudományos segédmunkatárs  
(*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

FODOR PÉTER, főiskolai docens (*Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola*)

LENGYEL VALÉRIA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SIMON ATTILA

## Az antikvitás érzéki hagyománya

*Kerényi Károly és „a könyv problémája”*

*csak olyasvalakivel való érintkezésben,  
aki önmaga, lehetünk és leszünk önmagunkká*  
(Kerényi Károly)

### *I. Az Ókortudomány mint feladat*

Kerényi Károly 1934-ben a Válasz című folyóiratban közölt esszét *Ókortudomány* címmel.<sup>1</sup> Ez a munka, mely máig az egyik legizgalmasabb magyar nyelvű számvetetés az ókortudománnyal, olyan kihívás elé állítja az önvizsgálatra, tudományunk helyzetének és feladatainak mérlegelésére hajlandó ókortudósokat (de talán valamennyi „filológust” is), melyre valamiképpen válaszolnunk kell. Az ezredforduló „mediális kultúratudománya”, a kultúra produktumainak érzéki-anyagi, ún. „nem hermeneutikai” jelenségei iránt érdeklődő irodalom- és kultúratudomány számára pedig különösen is időszerű a Kerényi esszéje által hozzánk intézett kihívás. Ennek a kihívásnak igyekszem az alábbiakban a magam módján megfelelni.

Kerényi *Ókortudománya* különös, bonyolult szerveződésű szöveg: egyfelől követi a tudományos értekezések esetében általában megszokott egyenes vonalú, a logikai összefüggéseken alapuló kifejtés technikáját, másfelől viszont előre- és visszanyúlásokkal, egy-egy téma vagy motívum többszöri visszaidézésével erre a diszkurzív egyenesre több, részben egymást is metsző koncentrikus kört rajzol fel. Ennek a nem könnyen áttekinthető szerkezetnek, igen összetett diszkurzív

<sup>1</sup> KERÉNYI Károly, *Ókortudomány* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943*, Magvető, Budapest, 1984, 150–161. Az alábbiakban a szövegben megadott lapszámok az esszének erre a kiadására vonatkoznak. (Az eredeti megjelenés: Válasz (1) 1934, 304–314.) Az esszének létezik egy másik „változata”, egy német nyelvű, néhány évvel a magyar után megjelent szöveg is, mely legnagyobbreszt az eredeti fordításának tekinthető, bizonyos lényegi pontokon azonban jelentősen eltér tőle: Karl KERÉNYI, *Über Krise und Möglichkeit der klassischen Altertumswissenschaft*, Műhely (1) 1937, 259–267., (2) 1938, 3–8. Kötetben: Karl KERÉNYI, *Apollon und Niobe*, Langen-Müller, München–Wien, 1980, 64–79., itt már *Unsinnliche und sinnliche Tradition* címmel; lásd még a különböző változatok különböző lelőhelyeihez ugyanezen kötet 496. lapját. Erre a szövegre a folyóiratközlés alapján hivatkozom, az *Über Krise...* formára rövidített cím után az első vagy második rész számát, majd pedig a lapszámot adom meg.

és retorikai rendnek a bemutatásához a kommentárok alakját öltő, és többnyire a szöveg közelében maradó értelmezési forma látszott a legcélravezetőbbnek. Még akkor is, ha ennek a tárgyalási módnak megvan az a hátránya, hogy gyakran kényszerül – remélhetőleg nem pusztán repetitív, hanem variatív – ismétlésekre: arra, hogy vissza- visszatérjen egyes problémákhoz, már mérlegelt állításokat vagy akár egyes kifejezéseket újra mérlegre tegyen, ugyanazokat a kérdéseket más és más oldalról újólag taglalja. Csak remélni tudom, hogy a követett módszernek e hátránya mellett majd némi előnye is megmutatkozik. Legfőképpen talán abban, hogy általa érzékelhetővé válik nemcsak Kerényi szövegének – az általa használt „organikus” nyelven szólva – indázó, ágas-bogas, mintegy növényi szervezete, szerveződése, hanem az is, hogy azok a kérdések, melyeket esszéjében oly megkapó erővel vet föl, éppenséggel nem tartoznak a könnyen és egyszer s mindenkorra megválaszolt, megválaszolható kérdések közé.

A következőkben tehát, az esszé gondolatmenetét követve, a szöveg azon állításainak tartalmához és összefüggéseihez fűzök széljegyzeteket – néhány megjegyzés erejéig kitérve Kerényi fogalmainak és trópusainak retorikai-diszkurzív jellegzetességeire is –, melyek az esszé egyik kulcsfogalmának, az antikvitás „érzéki hagyománya” kifejezésnek a megértéséhez segíthetnek hozzá.<sup>2</sup> Más-ként fogalmazva: azokat a megállapításokat veszem közelebből szemügyre, melyek *filológia és médiumok*, *filológia és anyagszerűség/érzékliség*, valamint *filológia és interpretáció* viszonyának kérdései felől fontosnak látszanak. E kommentátori mun-

<sup>2</sup> Kerényi ebben a szövegében, bár az *Ókortudomány* cím (legalábbis a mai olvasónak) némiképp mást sugallna, az ókori görög-római kultúrát (tehát az antikvitást) kutató tudományra korlátozva mondandóját. Az esszé keletkezésének idején az ókortudomány = az antikvitás tudománya azonosítás egyáltalán nem volt meglepő. (Ehhez lásd RITOÓK Zsigmond, *Az ókortudomány fogalmának változásai = Bevezetés az ókortudományba*, I., szerk. HAVAS László – TEGYEY Imre, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1996, 24., 26.; valamint KOMORÓCZY Géza, *Az ókori Kelet*, Ókor [5] 2006/3–4., 4.) Azóta ez másként van, az „ókortudományba” ma már természetesen beleértődik az ókori Kelet vizsgálata is. Ezzel összefüggésben viszont nem árt emlékeztetni arra, hogy miközben olykor ma is hangoztatják a „teljes ókor” „egységben látásának” igényét, minden, az *ókori kultúrák valamelyikének valamely részével* (általában *igen kicsiny részével*) foglalkozó *ókortudós* számára nyilvánvaló, hogy ennek a követelménynek nem lehet eleget tenni. „Ma az ókortudomány szó már inkább csak gyűjtőnévként él tovább” – ahogyan Komoróczy megállapítja. (Miközben ő is és Ritoók is mintha ragaszkodnék az említett „átfogó tudomány” eszményéhez – némi mélabús lemondással.) Ezért és ebben az értelemben használom az „ókortudós”, „ókortudomány” szavakat „gyűjtőnévként”: az egyiptológus, az assziriológus és a latinista is ókortudós – bár esetleg csak igen keveset értenek egymás okfejtéseiből (miként ez manapság más, hasonlóképpen „egységes” tudományok esetében is általában így van). Komoróczynak minden bizonnyal abban is igaza van, hogy a Kerényi-féle „ókortudomány” ugyan a klasszikus antikvitásra összpontosít (bár nem kizárólag), „de fogalmi keretet nyújtva a Kelet integrálásához is.” Így amikor az „antikvitás” tudományról beszélek, akkor ezt az „ókortudomány” részeként gondolom, és nem azonosítom a kettőt egymással, ugyanakkor használom az „ókortudós”, „ókortudomány” szavakat is, mert úgy vélem, hogy Kerényi okfejtésének meghatározó része nem csak az antikvitásra vonatkoztatható.

ka során nem törekszem Kerényi egész ókortudomány-konceptiójának rekonstruálására, sőt még csak az *Ókortudomány* egész koncepciójának rekonstruálására sem, ahogyan az esszé szűkebb, hazai, és tágabb, európai összefüggéseiről sem szólok részletesen. (Ez utóbbiról legyen elég most annyi, hogy Kerényi írása értelmezhető úgy, mint amely abba a vitába illeszkedik, melyet a klasszika-filológia helyzetéről, tárgyaról, módszeréről, feladatáról, értelméről, céljáról, a társ-tudományokhoz és az egész környező kultúrához és társadalomhoz fűződő viszonyáról a húszasharmincas évek fordulóján mind az akkor még vezető német, mind a magyar klasszika-filológiában folytattak.)<sup>3</sup> Vizsgálódásom szerényebb célra irányul: egyrészt azokra a – fentebb megjelölt tematika felől fölvetődő – nyitott kérdésekre összpontosítok, melyek Kerényi szövegének (részben szándékolt és reflektált) paradoxonjaiban, apóriáiban, valamint egyértelműen a szerző „vakfoltjára” került önellentmondásaiban mutatkoznak meg, s melyeknek jó részéről önámítás volna azt gondolnunk, hogy a mai, „reflektáltabb”, „öntudatosabb” tudományunk már minden szempontból megnyugtatóan megválaszolta őket. Másrészt igyekszem megjelölni azokat a mai nézőpontból hatástörténetileg meghatározónak látszó elemeket, melyek Kerényi esszéjének tudománytörténeti helyét kirajzolhatják: azokat a ma már (több-kevesebb joggal) nagyrészt lezártnak tekinthető kérdéseket, melyek ugyanakkor jelentősen hozzájárultak ennek a későbbi nézőpontnak a kialakulásához.

Nem foglalkozom viszont az esszének azokkal a szólamaival, melyekben a korabeli kultúrkritikai gondolkodás (a mai ember „lényegességihiánya” stb.), és ennek részeként a „magyar lényegnek” a „görög lényeg” felőli „megtalálása/megalkotása” kap hangot. Egyrészt azért nem, mert erről a témakörrel (mindenekelőtt a sokat vitatott Kerényi–Németh László kapcsolatra összpontosítva) a művelődés- és irodalomtörténeti kutatás már sok mindent elmondott,<sup>4</sup> amihez nemigen tud-

<sup>3</sup> E vonatkozások ábrázolásáért mindenekelőtt Szilágyi János György *„Mi, filológusok”* című tanulmányához érdemes fordulni: *Antik Tanulmányok* (31) 1984, 167–197.

<sup>4</sup> Lásd Uo., 191–194. LACKÓ Miklós, *Sziget és külvilág. Kerényi Károly és a magyar szellemi élet = Uő., Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1981, 265–279. Szilágyi és Lackó (Kerényi és Németh viszonyát illető) értékelésének korrekciójához: MONOSTORI Imre, *„A tudós is teremthet új életérzést és új emberséget”*. *Kerényi Károly fogadtatástörténete Magyarországon (1935–1996)*, Jelenkor 1997. szeptember, 897–898., valamint részletesebben Uő., *„A mítosz tanít meg rá, hogy az igazi valóságban elférnek még az istenek is.” Németh László és Kerényi Károly*, Új Forrás 2001/4., 44–48. Németh görögség-képéhez: RITÓK Zsigmond, *Németh László és a görögség*, It 2001/3., 397–411. (Némethről az ebben az összefüggésben legfontosabb tanulmányok – *Görögök vagy a halott hagyomány*, Szophoklész, Arisztophanész, *Levél Kerényi Károlyhoz, Sziget és alkotás*, valamint a *San Remó-i napló* 1–3. része – megtalálhatók például az [egyébként Kerényinek ajánlott] *Európai utas* című gyűjteményben [Magvető–Szépirodalmi, Budapest, 1973.]) A Kerényi és Németh által képviselt hermeneutikai pozíciók különbségét – ti. hogy Németh inkább a hasonlóságot, Kerényi pedig a különbséget látja fontosnak – Tamás Ábel lényegretörően fogalmazta meg: „A Németh és Kerényi



nék újat hozzátenni.<sup>5</sup> Másrészt azért nem, mert ez a kérdéskör mára inkább csak a rekonstruktív ihletű eszmetörténeteszek számára jelent lelkesítő feladatot: megglátásom szerint ugyanis ezek Kerényi esszéjének azok az elemei, melyek ma a legkevésbé érdekesek, hatástörténetileg nézve a legkevésbé termékenyek. Tisztában vagyok vele, hogy ez az eljárás sokak szemében az esszé megcsonkításaként tűnhet fel: például az ókortudománynak mint „egzisztenciális tudománynak” az elképzelése nyilvánvalóan csak korlátozottan érthető meg az *Ókortudományban* megjelenő kultúrkritikai tételek és kultúrkritikai-ideológiai diszkurzus, valamint a korabeli magyar szellemi élet vizsgálata nélkül, merőben a tudománytörténeti aspektushoz ragaszkodva. Ugyanakkor a kettő valamennyire mégiscsak függetleníthető egymástól, s ennek legjobb bizonyítéka az esszé már említett német változata, melyből a kultúrkritikai és a magyar vonatkozások teljesen hiányoznak, s ennek ellenére mégsem érezzük úgy, hogy a szöveg bármit is veszített volna, vagy a gondolatok koherenciája, a gondolatmenet logikája sérült volna.<sup>6</sup>

közi hangsúlykülönbség abban áll, hogy míg Németh számára a magyar és a görög hagyomány »pajtáshagyomány«, mivel a magyarság az antik görögökhöz és rómaiakhoz hasonlatosan »szellemében kikristályosodásra hajlamos«, s »forma-alkotó ereje a nagy kultúrnépeké«, addig Kerényi – Németh szerint »talán óvatosabb és bizonyára helyesebb« módon – afféle hermeneutikai ajánlatot tesz: eszerint az antik és a magyar szellemnek nem valamiféle nehezen megfogható hasonlóság folytán kell a szellem aranykori szigetén összetalálkozniuk, hanem éppen azért, mert különbözőnek egymástól: »csak olyasvalakivel való érintkezésben, aki önmaga – írja Jasperset idézve –, lehetünk és leszünk önmagunkká.« TAMÁS ÁBEL, *Könyv és táj. A szellem médiumai Kerényi Károly Sziget-antológiájában = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 303. (Az idézett szakaszt záró belső citátum az *Ókortudományból* való.) A két különböző beállítódáshoz pedig két különböző művelődési program tartozott: „Kerényi az ókor értékeinek megőrzésével az ókortudomány megújítására s a megújuló ókortudományban az európai értékeket a magyar kultúra számára is megőrző szigetnek mint az ez értékeket veszélyeztető erőkkel szembeni betörési pontnak a megteremtésére törekedett, Németh a magyar szellemi élet megújítására, s a megújuló magyar szellemi és társadalmi életben a sajátos magyar értékeket Európa számára őrző szigetnek mint kitörési pontnak a megteremtésére.” RITOÓK, I. m., 308. (A „betörési pont” kifejezés Kerényi *Ókortudományának* utolsó szavára utal.) Érdemes még megemlíteni Tverdota György tanulmányát, mely Kerényinek, illetve tágabban az általa (is) közvetített „görögségnek” a korabeli szépirodalomra tett sokrétű hatását méri föl: TVERDOTA György, *Váljunk görögökké!», Literatura 2003/2., 156–162.*

<sup>5</sup> Legföljebb a Kerényinél és Némethnél is (bár, mint láttuk, különböző formában) megjelenő magyar–görög „lényegszerű” kapcsolat német–görög *pendant*-jának vizsgálata szolgálhatna új eredményekkel. A korabeli német filológiában uralkodó, a magyarokéihoz sokban hasonló elképzelésekhez lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *Die Macht der Philologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 126–130.; Kerényinél utalás Werner Jäger „harmadik humanizmusára”, és ennek pedagógiai szerepére: KERÉNYI Károly, *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 52., 512. Érdekes lehetne Martin Heidegger ilyen irányú gondolatainak mérlegelése is; a legfontosabb helyeket és ezek dekonstruktív kommentárját lásd: Jacques DERRIDA, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, ford. ANGALOSI Gergely – BABARCZY Eszter, Osiris, Budapest, 1995, 95–104.

<sup>6</sup> Sőt éppenséggel a lényegileg azonos mondandó talán némiképp világosabb lett. Szilágyi is jobb-

## II. Miért a könyv?

A Kerényi szövegének kifejlését meghatározó trópus (szimbólum) a „könyv”. Először annak kell tehát röviden utánajárni: egyáltalán hogyan kerül ide a könyv, papír, írás, szöveg jelensége, mint „a nagy ókortudományi feladatnak” a „szimbóluma” (153.)? E kérdés persze csak akkor nyeri el jelentőségét, sőt egyáltalán értelmét (hiszen mi volna természetesebb, mint hogy egy filológus a könyvvvel példálózik), ha felidézzük, hogy Kerényi mindjárt esszéje címével, majd első bekezdésével, s voltaképpen a szöveg egészével állást foglal a szövegekre összpontosító, vagy kivált a *kizárólag* szövegeket vizsgáló ókoraszat, a szó hagyományos és egyben „szó szerinti” értelmében vett *filológia* – vagy legalábbis ennek az ő korára szerinte elavult formái – ellenében.<sup>7</sup> Kerényi Wilamowitz nyomán azt hangsúlyozza, hogy a szövegkritika értelmében vett filológiaát kell hogy adja a helyét az ókor egészét, az ókor teljes érzéki hagyományát vizsgáló ókortudománynak, melybe eszerint nemcsak a szövegek, hanem a tárgyi emlékek vizsgálata is beletartozik, mely nem merül ki a szövegek grammatikai-filológiai értelmezésében, hanem az ókori világot a maga eleven teljességében vizsgálja. Mi az oka tehát annak, hogy Kerényi, mindennek ellenére és nem minden kockázat nélkül, egy olyan példát vagy szimbólumot választ – a könyvet – esszéje vezérlő trópusául, amely éppenséggel a hagyományos filológia számára is a legfőbb vagy sokáig jószereziv az egyedüli vonatkoztatási pont volt?

Az esszé menetét követve természetesen adódik a válasz: Kerényi írásának második részében Nietzsche *Vidám tudományának* 102. szakaszát idézi, ahol a filozófus a filológusok munkájának értelmét a „királyi könyvek” „tisztán és érthetően” való „megtartásában” látja. A „könyvszolgálat” innen adódó feladata az, ami Kerényit a „könyv problémája” felé viszi. Ugyanakkor Kerényi e választásnak legalábbis két, önmagában is több rétegű magyarázatát is megadja. Idézem az elsőt: „Elteltünk könyvekkel, megkeseredtünk tőlük, könyvön nyugszik a vallásunk, tudományunk, megélhetésünk, szórakozásunk, ez az életünk, amelyet leginkább magunknak szántunk: a könyvön, amelyben látjuk az életellenest – vagy legalábbis az étellel átellenest. *A könyv problémája*: ez nemcsak a filológus-egzisztencia kérdése, hanem egzisztenciális kérdés egyáltalán. Ne nézzük meg egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról?” (152.) A könyv problémája tehát egy egész kultúrának és civilizációnak, az egész Gutenberg-galaxisnak, vagy még általánosabban: egész papír alapú kultúránknak a központi kérdése. Mert a papíron, ezen a –

nak, vagy legalábbis tágasabb szemléleti keretbe illeszkedőnek ítéli a német változatot. (SZILÁGYI, „*Mi, filológusok*”, 194.)

<sup>7</sup> Ennek hátteréül lásd mindenekelőtt: KERÉNYI Károly, *Wilamowitz filológiája és a magyar föld antik emlékei*, 93–109; vö. SZILÁGYI, „*Mi, filológusok*”, 167–176.

Kerényi szavaival – „törékeny, foszlékony” alapon nyugszik életünk – vagy legalábbis a Kerényi korabeli élet – egész rendje, évezredek óta: intézményeink, hagyományaink, történelmünk, identitásunk írásos vagy írott dokumentumokon alapulnak, melyeknek tárolására, őrzésére, feldolgozására, használatára önálló intézményeket, hagyományokat stb. hoztunk létre.<sup>8</sup> Ennyiben a könyv problémája valóban „egzisztenciális kérdés egyáltalán”. Ezek a holt dokumentumok azonban nemcsak fenntartják, hanem fenyegetik is életünket, amennyiben rögzítik, megmerevítik, halott formákba kényszerítik annak eleven valóságát.<sup>9</sup> Ennyiben a könyv, vagy általánosabban az írás életellenes, „vagy legalábbis az étellel átellenes”, az élet másika, fenyegető túloldala, amely éppannyira, sőt éppen azon aspektusa – a rögzítés, mely egyszerre megtartás és megdermesztés – által életellenes, amennyiben és amellyel ugyanennek az életnek a fenntartója is. Ha pedig ez így van, akkor érthető, hogy a könyv problémája mindannyiunk problémája, ám legfőképpen és legérzékenyebben talán mégiscsak a filológusoké. Ezért kellene megnéznünk „egyszer a könyvet egészen, minden oldaláról”.

Közvetlenül ezután következik a második magyarázat, vagy pontosabban az egyetlen magyarázat második része, amely így szól: „Három oldala a könyvnek: a külső, az érzékeink alá eső, a könyv-test; a legbelső, a testtelen tartalom; és a közbülső, amely szintén érzéki, mert nyelvi – de erről legutoljára. A könyv-test az, amivel a könyv is tagja az ókor *érzéki hagyományának*, a későbbi könyv egy későbbi korénak.”<sup>10</sup> A könyv tehát, másfelől, azért lehet az ókortudós vizsgálatának része, mi több, mintaszerű tárgya, mert a könyv két oldalával is az érzéki hagyomány része: a könyv-testtel mint a szöveg materiális médiumával, és magával a szöveggel, amennyiben ez nyelvi, tehát érzéki jelenség: immateriális, de szenzibilis médium. A „könyvben” mint az ókortudományi feladat „szimbólumában” sűrűsödnek tehát azok a problémák, melyek Kerényi ókortudományának mozgó erőiként szolgálnak: az érzéki és a nem érzéki hagyománynak, anyagnak és szelleminek, megértésnek és érzéki tapasztalatnak a sokrétű viszonyrendszerei. Lássuk tehát először is a *corpust*: a könyv testét.

<sup>8</sup> Ehhez lásd Jacques DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...*, ford. BÓNUS Tibor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 399–408.

<sup>9</sup> Könyv és halál kapcsolata Kerényit ebben az időben több tanulmánya tanúsága szerint is izgatta: lásd *Telesphoros*, 147–148, *Könyv és görögség*, 218.

<sup>10</sup> Az idézett szakaszban számomra nem teljesen világos, hogy a könyv a nyelvi „oldalával” milyen mértékben, (ha egyáltalán) része az „érzéki hagyománynak”. Az idézet utolsó mondata szerint: „A könyv-test az, amivel a könyv is tagja az ókor *érzéki hagyományának*”; márpedig ez az állítás mintha visszavonná a megelőző mondatban szereplő, a könyv „harmadik oldalára” vonatkozó megfogalmazást: „amely szintén érzéki, mert nyelvi”. Ennek a bizonytalanságnak vagy vonakodásnak a feltételezhető okairól lásd e tanulmány hatodik és hetedik részében a Kerényi nyelvfelfogására és a „stílusra” vonatkozó észrevételeket.

### III. A könyv teste

„Mindegyik kor élete, és mindegyik kultúráé az antikvitás óta, épített magának könyv-házat is, úgy, mint templom-házat, lakóházat, viselet-házat és úgy, mint a csiga csiga-házat. Ez az érzéki hagyomány lényege: organikus élet alkotta magának, lakott benne, kivonult belőle. Életmaradvány – halottan. Élet-oldala van: amennyiben a belőle kivonult élettel azonos, és halál-oldala, amennyiben mégsem azonos vele, mert merev, hátrahagyott burok. Felemelte az életet a megmerevedésbe, úgy tartotta meg – egy lassabban haló élet: a tárgyak életének a síkján. A könyv mint antik tárgy: reánk maradt antik élet-darab. Kiszakított, elvetődött holt valami. De átítatta készítőinek és használóinak emberi melege. És ugyanaz az élet építette a maga képe, íze, megfoghatatlan legbelső lelke szerint, amely az egész antik kultúrát, mint a fenyő élete a fenyőtobozt.” (152.)

Az érzéki hagyomány lényege abban a képességében ragadható meg, hogy a maga kézzelfogható valóságában képes közvetíteni egy már elmúlt „életet”. Erre azért van módja, mert az élet szükségképpen *formákban* nyilvánul meg, ezek a formák pedig a maguk anyagszerűségében, az érzékek számára megjelenő jelenségvilág részeként bizonyos tartósságra és (a szó több értelmében) reprezentativitásra tesznek szert. A belőlük eltávozott életről ekként képesek tudósítani. Ugyanakkor élet és forma egyszerre van ráutalva egymásra, és egyszerre különböznek is egymástól. E vonatkozásban a szembeállításokra épülő gondolatalakzatokra érdemes felhívni a figyelmet („életmaradvány–halottan”, az élő organizmus és az általa hátrahagyott burok stb.), majd pedig a szembeállítások megszüntetésére két oldaluk eredendő, szerves összetartozásában (csiga-csigaház, fenyő-fenyőtoboz). Mindebben az szellemtörténet kultúrmorfológiai alakzatának szervesszerűségisménye jelenik meg (amely persze részben a pozitívizmus öröksége, lásd Taine híres kagyló-hasonlatát *Az angol irodalom történetének Előszavából*),<sup>11</sup> a szövegrész trópusait is vezérelve. S éppen ezek a trópusok fedik el azt a különbséget, amely a házépítés és a ruházat mesterséges, kulturális, technikai jellegű feltételezettsége és a természetes növekedés között fennáll, miközben éppen ez a különbség teszi a kulturalitás produktumait egyáltalán *megérthetőkké*, szemben a természet jelenségeivel, melyek *magyarázhatók*. Ez a – voltaképpen már a neokantiánusoknál megjelenő, majd Diltheynél konkrét alakot öltő – különbségtétel ugyanakkor Kerényi számára is fontos lenne, amennyiben éppen az általa is bíralt 19. századi evolucionista-biológista kultúrafelfogástól különböztethetné meg általa a maga pozícióját. A kultúra világának történeti kifejlése itt biológiai és kulturálisnak az izomorfijában

<sup>11</sup> Hippolyte Taine, *Az angol irodalom története. Előszó*, ford. SZÁVAI János = *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Osiris, Budapest, 1998, 34.

nyer olyan alakot, amely e történetből a maga lappangó természettudományos képzeivel kiiktathatja az esetlegest, a kiszámíthatatlant, az integrálhatatlant. Összhangban a szellemtörténet azon kétarcúságával, hogy ez, miközben „újra felértékelte a történeti folyamatok egyéni, individuális komponenseit, megtartotta – ha nem is determinációs jelentéssel – azt a pozitivistá elgondolást, hogy a dolgok történeti létmódjában mindig kifejeződik valamilyen törvényszerűség.”<sup>12</sup>

Egy másik, hasonló megfogalmazás már az érzéki hagyomány így felfogott történeti aspektusának paradox jellegét is világosabban megmutatja: „A papirusz-tekercs – az antik költők »könyve«, gyöngédségük, gondjuk, büszkeségük tárgya – déli vizek nemes növényi ajándéka (és nem valami ízt és lelket illető már ez is a rongypapír-könyvvel szemben?), de, sajnos, törékeny, foszlékony ajándéka. He-lyébe lépett és átvette az antik költő szövegét a középkori könyv, a bizánci könyv, később a humanista könyv, végül a mai könyv: más és más élet-organizmusok csigaházai és az antik szövegnek már csak mint valami idegen testnek a foglalatjai. Új élet tükröződik bennük, ugyanaz a más élet más stílustörvényeivel, amely az átíróban is működött.” (153.) E szakasz kapcsán elegendő arra a csavarra utalnom, amelyet az jelent, hogy eszerint a könyv későbbi formái is csigaházak, melyekben életorganizmusok laknak, csak hogy e csigaházak lakói továbbra is az antik szövegek (vagy legalábbis: antik szövegek is), melyek ily módon eredeti organikus egységükből, papiruszformájukból kiszabadulva mégiscsak képesek voltak új házat – ezúttal nem „növesztetni”, hanem – „szerezni” maguknak, képesek voltak (bizonyára nem függetlenül „értékes” mivoltuktól) új házat vásárolni maguknak és abba beköltözni. Ez pedig mégiscsak azt jelenti, hogy szellem és anyag, tartalom és forma viszonya itt – miként maga a könyv is – képes az alakváltásra, amennyiben eredeti szerves összetartozásuk mégsem az egyetlen létformájuk, hiszen az antik *szöveg* mint „idegen test” itt mégsem válik eredeti otthona elvesztésével mindjárt halottá is: az új könyvekben „új élet tükröződik”, mely élet ráadásul „ugyanaz a más élet”, mint „amely az átíróban is működött”. A múltbeli hagyomány technikailag-materiálisan feltételezett kulturális újraelsajátításának, ezáltal pedig a hagyomány folytonosságának és megszakítottságának, a múlt ismerőségének, jelenhez való hasonlóságának és különösségének, jelentől való különbözőségének *érzéki* tapasztalata az, ami a szerves metaforika által biztosított (biológiai-organikus) összetartozást és kontinuitást „természetes” és „mesterséges” paradox összekapcsolódásában ingatja meg („más és más élet-organizmusok csigaházai és az antik szövegnek már csak mint valami idegen testnek a foglalatjai” – kiemelések tőlem).

<sup>12</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés fordulata a modernség küszöbén: pozitívizmus és szellemtörténet = Uő., Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 106.

Végül álljon itt az a beszámoló, amelyben Kerényi arról a jelenetről tudósít, amely a zágrábi múzeumban őrzött híres etruszk szövegű múmia-pólyaszalag megtekintésekor játszódott le. Amikor Kerényi ezt a szalagot szeretete volna látni, a „múzeum igazgatója nem értette – vagy *felvett tudós szenvtelenségéből* nem akarta érteni [a kiemelés tőlem; a hagyományos pozitivistá filológus korlátozott szenvtelensége ez, aki épp e korlátozottsága miatt Kerényi szemében csak *korlátozottan* filológus – S. A.] – hogy minek. Mikor sokkal használhatóbban van ábrázolva, kiadva modern könyvben! Szövegét, persze, nyomtatásban olvasva se értjük. Úgy látva, a *Corpus Inscriptionum Etruscarum* kötetében, valóban holt dolog, élet-oldal nélkül. De az az átítatott barna vászon – élő valami? Nem – és mégis: antik életet közvetít, a sír és múzeum atmoszféráján keresztül is. Az érzéki hagyomány darabja: antik közvetlenül, vagy ami még fontosabb: közvetítő nélkül.” (152.) E szövegrész annak a (nem kis nehézségekkel járó) elhatárolási kísérletnek a szimbólumaként olvasható, mellyel Kerényi *érzéklelesen* próbálja megkülönböztetni a maga egész ókortudományát a hagyományos, szövegközpontú filológiától. Ezen túlmenően pedig annak kiemelése látszik fontosnak, hogy itt a szöveg (és a szöveget hordozó tárgy) a maga megjelenésében, érzéki-anyagi valóságában a rekonstruálандó *értelmenél* valami fontosabbat *testesít meg*. Értelmenél sem értelmetlen, mert „életet közvetít”, még ha ő maga nem is „élő valami”. A szövegrész utolsó mondata pedig abból a Gumbrecht által feltárt összefüggésből érthető meg a maga teljes horderejében, amely szerint a filológiában az érzékiséghez, a testiséghez mint a közvetlen jelenlétéhez való visszatérésnek a vágya a reprezentációnak a 18. és 19. század fordulóján (a foucault-i „klasszikus” és „modern” kor határán) bekövetkező „krízisére” adott válaszként, annak (teszem hozzá: illuzórikus) kompenzációjaként értelmezhető.<sup>13</sup> A tárgynak a maga materialításában megragadható „közvetlenség-

<sup>13</sup> GUMBRECHT, I. m, 17–19., 25–28. Ennek további alátámasztására érdemes idézni egy másik megfogalmazást Kerényitől: „A klasszika-filológia bármely ágában olyan mértékig a parusiák tudománya, mint egyetlen történeti tudomány sem. Ideális követelménye művelőjétől mindannak állandóan jelenlevő, kívülről való tudása, ami görög és latin nyelven az ókorból reánk maradt, amit emléktanyagban a világ múzeumai őriznek, s ami még a görög és római föld felületén fel-lelhető, belsejében található. A jelenvalóság a fontos: a tények tömegének eleven együtt-tartása, amennyit csak idegrendszer elbírt – nem pusztán összefüggésükért, amelyet a keletkezés oksági láncolatán a történész nyomoz (ki az ókori anyaggal szemben különben mindig filológus is); nem is csupán holt önmagukért, amint a könyvek és gyűjtemények szerelmesei dédelgetik őket, hanem összefüggő önmagukért. Ilyen jelenvalóságuk – parusiájuk – az, ami létük sajátos törvényszerűségének fonalát adja kezünkbe, hogy otthon legyünk köztük, tájékozódni tudjunk világukban, egy egész valónkra kiterjedő, szinte testivé lett érzékenység ösztönös biztonságával.” *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok*, 46.; vö. az arra való figyelmeztetéssel, hogy „a »kultúra«, »élet«, »szellem« – vagy bárminek nevezzük – anyagban testet öltve jelentkezik, s [...] éppen tudománya *anyagával* szemben van a kor színvonalán álló filológusnak új felfogó készsége, lelki magatartása.” *Wilamowitz filológiája...*, 100.

ge” a „jelenlét” illúziójában feledteti el, vagy pontosabban – hiszen Kerényi úgy fogalmaz: (még) „a sír és múzeum atmoszféráján keresztül is” – fojtja el vagy szorítja háttérbe a közvetítés itt is jelenlévő mozzanatait: az archeológus szakértő magyarázatát, a szöveg előzetes ismeretét az etruszk feliratgyűjteményből, vagyis a tudományos közvetítést, és magának a reprezentációnak (mint „kiállításnak”) csakis a múzeum mint kulturális intézmény (és semmi más) által lehetővé váló, ennyiben tehát mesterséges, nem közvetlen, nem természetes eseményét.

#### IV. Az ókortudomány mint feladat

Az *Ókortudomány* című esszé nem annyira helyzetfelmérés (ezt elvégezte már Kerényi korábban)<sup>14</sup> – bár persze óhatatlanul, akarva-akaratlanul az is –, mint inkább program. Idézem ennek a programnak, ennek az *előírásnak* azt a megfogalmazását, mely a „könyvnek” mint az érzéki hagyomány darabjának a vizsgálatakor ölt formát: „Az antik szöveg az antik könyvben volt otthon. Ő az igazán kiszakított, elvetődött holt valami, amelyet vissza kellene vezetni talajára, vissza kellene írni papiruszra, hogy visszanyerje »antik érzéki-hagyomány«-jellegét. Mert ezt elvesztette, amikor egy más világ más embere más könyvvé átirta. Ez az el nem érhető, de célul kitűzött visszavezetés a feladata a filológusnak és egyúttal szimbóluma a nagy ókortudományi feladatnak...” (153.)

Szöveg és könyv e megfogalmazás szerint egyszerre tartozik össze és válhat el egymástól. A szöveg – ami Kerényi írásában valami anyagtalant jelent, nem jelent azonban egyszersmind az „érzékfölötti” értelmében vett intelligibilist, s nemcsak a „láthatóság” kézenfekvő értelmében nem – abban a könyvben, abban az anyagi hordozóban van otthon, melybe saját korában beleírták. Szöveg és hordozója ennyiben nem esetleges, hanem lényegi kapcsolatban van egymással. Ha a szöveget eredeti otthonából kiszakítják, ha távolra vetődik, akkor ezzel nemcsak lakóhelyét, otthonát, nemcsak hordozó közegét veszíti el, hanem eredeti közegét mint lételemét is, ezzel pedig egyszersmind az életét is: „holt valami” – azt sem tudjuk pontosan, hogy mi – lesz belőle. (Emlékezzünk az előző szakaszban idézett megfogalmazásra is az antik papirusz-könyvről: „Kiszakított, elvetődött holt valami.”) A más közegbe történő átirással nem csupán idegenbe taszítjuk, hanem meg is öljük őt.

Kérdéses, hogy ekkor valami merőben önkényes, valami zsarnoki törvényszegés történik-e a szöveggel, mely önkény aztán a „visszavezetésben”, a „visszaírásban” (mintegy a szöveg új életre keltésével, „feltámasztásával”, s aztán hazavi-

<sup>14</sup> Lásd az ebben a vonatkozásban legfontosabb, az előző jegyzetben említett két tanulmányát!

telével) jóvátehető volna, avagy az átírás nem a merő önkény hatalmának, hanem egy törvénynek, mégpedig magának a szöveg vagy az írás törvényének engedelmeskedik-e. A Kerényi által írásának egy pontján név szerint is megidézett, ám *szellemével* valójában mindvégig *jelenlévő* Platón itt bizonyosan az utóbbi álláspontot foglalná el.<sup>15</sup> S talán helyesen. Ha a médium, a hordozó vagy közeg egyszerűsmind lételem is, akkor a szöveg, az írás, attól a pillanattól kezdve, amikor „írni kezdik” (és itt talán jobban kifejezné mondandóm lényegét a személytelen, „passzív” szerkezet: „amikor íródni kezd”, vagy még inkább kapóra jönne egy a görögben létező *medium*hoz hasonló alak, valahol az aktivitás és a passzivitás között, vagy még inkább a kettő egyidejűségében),<sup>16</sup> amikor tehát a szöveg „íródni kezd”, saját halálos ítéletét is írja, amennyiben még eredetibb közegéből, a gondolkodás vagy(is) az eleven beszélgetés térfogatából kiszakadva – emlékeztünk rá: Platónnál a gondolkodás is beszélgetés, melyet a lélek önmagával folytat<sup>17</sup> – „külsődlegességre”: száműzetésre, némaságra, merevségre, egyfajta halott létre ítéltetik.<sup>18</sup> Kerényi kevésbé radikális, ő nem megy el idáig, talán azt is mondhatnám, hogy ő valamelyest derűlátóbb. Nála nem maga az írás jelenti az otthont, az ismerőség, a bensőségesség, az eredetiség elvesztését és az otthontalanságba, az idegenségbe, a külsődleges másolat-létbe való (halálos) száműzetést, hanem „csupán” az írás formájának, az írás anyagi hordozójának megváltozása. Ám a platóni logikát követve azt mondhatjuk, hogy ez az átírás, ez a médiumváltás annyiban mégsem esetleges és külsődleges a szöveghez képest, hogy ha egyszer az írás a maga anyagtalan, de mégis érzéki mivoltában való *megjelenéséhez* valamilyen anyagi hordozóra van ráutalva, akkor ez az anyagi hordozó bármikor megváltoztatható, lecserélhető, módosítható. Szöveg és hordozója ennyiben mégiscsak esetleges, nem pedig lényegi kapcsolatban van egymással. *De éppen ez* az esetlegesség az, ami lényegivé válik, amennyiben ez biztosítja az esetleges, külsődleges anyagban megjelenő szövegnek mint anyagi és anyagtalan egységbe forrt „érzéki hagyományának” az identitását, megismételhetetlen egyszerűségét. A szöveg és „hordozója” közötti viszonynak az az ambivalenciája mutatkozik meg itt, melynek következtében egyszerre mondhatjuk azt, hogy a papír (az anya-

<sup>15</sup> Lásd főként *Phaidrosz* 274B–278D. A *Phaidrosz* íráskritikájának részletesebb értelmezéséhez: SIMON Attila, *A lélekbe írt logosz*, Ókor (3) 2004/4., 8–10.

<sup>16</sup> Amennyiben az írásnak teret adó „papír” nem csupán „jelek hordozója, hanem egy komplex »műveleté«, mely időbeli és térbeli, látható, érinthető és gyakran hangzó, aktív, de egyszersmind passzív is (más, mint egy »művelet«, tehát inkább a *művé*-válás, vagy pedig a műveleti munka archívuma.)” DERRIDA, *A papír(a)vagy én...*, 382–383.

<sup>17</sup> *Theaitétosz* 189E–190A; *A szofista* 263E.

<sup>18</sup> A posztstrukturalista felfogás persze már magában a gondolkodás „bensőségességében” is ott látja a „külsődlegesség” redukálhatatlan mozzanatát: lásd David E. WELLBERY, *Az írás külsődlegessége*, ford. Kós Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 423.



gi „hordozó”) „egyfelől egy felbecsülhetetlen értékű archívum, egy helyettesíthetetlen példány korpusza, egy levél vagy egy kép, egy teljesen egyedi esemény (melynek ritkasága többletértéknek vagy spekulációnak adhat helyet), másfelől egy nyomat, egy technikai újra-nyomat hordozója, a reprodukálhatóság, a helyettesítés, a protézis hordozója, tehát ipari termék is, használati értékkel és cse-reértékkel, és végül is eldobható tárgy, értéktelen hulladék.”<sup>19</sup>

Kerényinek a filológia (ókortudomány) feladatáról alkotott elképzelése azon a kettős gondolati és retorikai műveleten alapul, mellyel egyrészt megkülönbözteti és szétválasztja az anyagot és a szellemet, a járulékos és a lényegit, a külsőt és a belsőt, a halottat és az élő, és *ugyanakkor* a szellemet, a lényegit, a belsőt, az élő (az ő szavával: a „testtelen tartalmat”) az anyagiban, a járulékosban, a külsőben, a halottban igyekszik megpillantani vagy megragadni. Ha pedig az ókortudós feladatának – Kerényit követve – azt tekintjük, hogy az ókornak ezt az „érzéki hagyományát” ne veszítse szem elől, hogy vezesse vissza „az ókor testtelen hagyományát érzéki hagyományához” (157.), hogy fejtse ki „tisztán [...] a »testtelen hagyományból« azt, ami antik” (155.), akkor e feladatot a szöveg eredeti talajára való visszavezetéssel, a papiruszra való visszaírással végezheti el. A vissza- vagy helyreállításnak, az eredeti formába való visszavezetésnek és megőrzésnek a historizmus szellemében fogant eszméje azonban – legalábbis abban a Kerényi számára már naivan „öntudatlannak” látszó alakjában, amelyet ez a 19. századi filológiában öltött – Kerényi szemében nem jelent valódi megoldást. Ez nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a visszavezetés és visszaírás kapcsán feltételes módon fogalmaz („kellene”), hanem abban is, hogy e feladatról egyszerre állítja azt, hogy elvégzése lehetetlen, és azt, hogy ennek ellenére mindig újra megkíséreljük (mindig újra meg is *kell* kísérelnünk?) elvégezni: „Ez az el nem érhető, de célul kitűzött visszavezetés a feladata a filológusnak”. Lehetetlen és mégis egyedül lehetséges feladat (lehetséges, hiszen ha *semmilyen* értelemben és *semmilyen* módon nem tartanánk kivitelezhetőnek, akkor – legyünk bármennyire filológusok – talán már mégsem tűznénk ki újra és újra célként; és *egyedüli* lehetséges feladat, mert „Ez [...] a feladata a filológusnak” [kiemelés tőlem]), elérhetetlen és mégis mindig újra kitűzött cél, megvalósíthatatlan és mégis az egyetlen valóságos program.<sup>20</sup>

Ez a „visszavezetés” tehát „a feladata a filológusnak és egyúttal szimbóluma a nagy ókortudományi feladatnak...” Az ókortudomány feladatának *szimbóluma*

<sup>19</sup> DERRIDA, *A papír(a)vagy én...*, 384.

<sup>20</sup> Dávidházi Péter mutatott rá arra, hogy az ezzel a filológiai programmal párhuzamos tervezet lesz később Kerényi *Görög mitológiájának* is az alapvető célkitűzése: a mítoszok „visszahelyezése eredeti közegükbe”; valamint arra is, hogy a két program belső ellentmondásai is ugyanazok. DÁVIDHÁZI Péter, „Visszahelyezni eredeti közegébe”. Kerényi Károly és a mitológusi szerep hermeneutikája = *Szerep és közeg*, 314–335.

a szöveg visszavezetése eredeti talajára, visszaírása eredeti anyagi médiumába. Az esszé későbbi menete felől nem látszik véletlennek, hogy Kerényi e viszony megjelölésére a *szimbólum* retorikai terminusát használja. A romantika szerveségeszménye, tartalomnak és formának a szerves egysége az egész esszé gondolatmenetét és trópusainak dinamikus, változékony rendjét is meghatározza, s tetikus értelemben is Kerényi egyik legfőbb mondandója éppen ez a szerveség lesz. De erről később.

Most még az idézett program kapcsán annyit, hogy amikor az előbb az ókortudomány kérdéseire adott historista válasz elutasításáról, vagy legalábbis Kerényi szemében nem teljesen kielégítő voltáról beszéltem, akkor némiképp elhamarkodtam, vagy legalábbis túlzottan egyszerűsítve mutattam be az itt fölmerülő kérdésre Kerényi által adott választ. Mert gondoljuk meg: Kerényi ókortudományának célja lényegében a „szövegkritika” „archetípusának” vezéreszméjével jellemezhető pozitivista filológiát követi (s ez az eszme *pars pro toto*ként a historizmust mint olyat is jelölheti), csak éppen radikálisan túl is hajtja azt. Nem egyszerűen a szövegnek (mint közleménynek, mint anyagtalán nyelvi valóságnak vagy immateriális médiumnak) a filológiai helyreállítását, az antik hagyománynak a rekonstruktív megértését követeli, hanem éppen hogy a legradikálisabb restitúciót: a szöveg materiális hordozójának, sőt az antik hagyomány mint érzéki-anyagi hagyomány *egészének* a helyreállítását célozza meg. (A zágrábi múzeumban tett látogatásról szóló beszámoló, melyet az előző szakasz végén idéztem, a maga példaszerűségében most már erre is élesebben rávilágít.) A filológia radikálisan filológiai meghaladásáról van szó (nem egyszer hangsúlyozottan a szellemtörténeti megközelítéssel szemben),<sup>21</sup> olyan visszatérésről a filológiához, mely minden korábbi filológiánál filológiaibb lehet. Mégpedig azért, mert a szellemi hagyományt az érzéki hagyományra vezeti vissza, ahhoz köti hozzá vagy abba sűríti bele (vissza), nem elégszik meg az értelem, de még csak a szöveg alak vagy betű (értelmes) helyreállításával sem, hanem az inskripciót a maga legkonkrétabb és legérzékibb materialításában akarja megragadni, szándéka szerint reprezentáció nélkül reprezentálni, mert ez a materialitás maga a forma vagy a szellem: nem hordozója, nem közvetítője, nem reprezentálója annak, hanem ő maga az. Ennek a „visszavezetésnek” vagy „helyreállításnak” a radikális és egyben (Kerényi esz-

<sup>21</sup> Lásd például a Thienemannra irányuló bírálatokat: 151., 156., és a hozzájuk tartozó jegyzeteket: 524. (Egyébként a *Wilamowitz*-tanulmányból is kiérzik némi kellenlenség a szellemtörténettel szemben, legalábbis ami annak „újdonaságigényét” illeti.) Nem tudom, Kerényi milyen mélységben ismerte Thienemann *Irodalomtörténeti alapgörmak* című munkáját; mindenesetre feltűnő, hogy abból a számtalan rokon kezdeményezésből, ami Thienemann művét az övéhez fűzi, mint-ha semmit nem vett volna észre. Vagy éppen a közelség eredményezte azt, hogy a bírálat, a különbség hangsúlyozása látszott számára fontosabbnak?

széjének logikája szerint) szükséges volta persze csak akkor mutatkozik meg a maga teljes összefüggésrendszerében és horderejében, ha azt is szemügyre vesszük, hogy mi az, ami az anyagnak, az érzékinek ezt a különös súlyát végső soron megadja: hogy *mihez képest* kell az érzéki hagyományt elsődlegesen szem előtt tartanunk.

### V. Az európai öntudat filológiája: történetiség és hermeneutika

Kerényi a könyv „legbelső, testtelen-tartalmi” „oldalának” – maga fogalmaz így, némiképp talán a képzavar határán, vagy át is lépve azt – legfontosabb jellemzőjeként az ebben a gondolati tartalomban megnyilvánuló „európai öntudat” történetiségét látja. Ennek a történetiségnek mai nézőpontból legfontosabbnak és leginkább előremutatónak látszó jellegzetességét T. S. Eliot híres esszéjének, a *Tradition and the Individual Talent*nek a megidézésével ragadja meg. Kiemelem az esszé negyedik részében szereplő Eliot-idézet Kerényi számára legfontosabb mondatait: „Ami akkor történik, amikor egy új mű teremődik, az olyasvalami, ami egyidejűleg minden művel történik, amely őt megelőzte. [...] A múltat meg kell hogy változtassa a jelen éppen úgy, mint ahogy a jelent irányítja a múlt.»” (154–155.) Kerényi ebből az elioti megfogalmazásból vezeti le egyik legfontosabb meglátását: „Mint folyton folytatódó, mindig új erővel elsajátított »műveltség«, ez a szellemiség nem holt, de testtelen valami, amelyet minden új gondolat, még a szakszerűen reá vonatkozó, csak értelmező, magyarázó gondolat is, gazdagít és – módosít.” (155.)<sup>22</sup> A történelmi „visszahatásnak”, a történelem „kétirányúságának” a gondolata, a „tényszerűség” objektivizmus-hitének elutasítása, az interpretáció megkerülhetetlenségének reflektált megfogalmazása túlhalad a pozitívizmus historista látókörén és egyértelműen a szellemtörténethez kapcsolja Kerényi elképzeléseit.

Ugyanez mondható el arról a mozzanatról is, hogy Kerényi az „európai öntudat filológusát” mint ebben a hagyományban benne élő, e hagyomány által feltételezett kutatót jeleníti meg, akinek legnehezebb feladata éppen az, hogy az európai szellemi hagyomány folytonosságának mindenkori végpontjáról visszatekintve *különbséget tegyen* önmaga és a hagyomány között: „még a legfilológusabb filoló-

<sup>22</sup> Vagy ahogyan Kerényi két évtizeddel később megfogalmazta: „a pozitívizmus sajátos problémáját éppen az a kérdés jelentette: vajon létezhet-e a kutatás aktív szakaszában, vagy akár azt követően, teljes és egyértelmű választóvonal egyfelől egy tény, másfelől felfedezőjének gondolkodása és ítélete között. A választ már megadtam, amikor imagináriusnak minősítettem ezt a választóvonalat, s ebből nyilvánvaló, hogy maga a kérdés is pusztán szónoki.” Károly KERÉNYI, *Scritti italiani*, Guida, Napoli, 1993, 41. Idézi: Riccardo DOTTORI, *Kerényi Károly Enrico Castelli nemzetközi filozófus-találkozóin (1955–1971)*, ford. SAJÓ Tamás = *Mitológia és humanitás*, szerk. SZILÁGYI János György, Osiris, Budapest, 1997, 213.

gus is annyira benne áll, él és lélegzik, hogy saját gondolkodását elválasztania a hagyománytól lehetetlen. Antikul gondolkodik, de szükségképpen *másképpen* antikul, mint a görögök és rómaiak. S ebből fakad legsúlyosabb problémája.” (155.)<sup>23</sup> E ponton egyrészt annak a – később Gadamer filozófiai hermeneutikájában kifejtett<sup>24</sup> – gondolatnak a fölvilánása érdemel kiemelést, hogy a hagyományra reflektáló tudat mindenkor a hagyomány által feltételezett (*mindenkor*: amennyiben ez nem esetleges sajátossága, hanem létmódja e tudatnak), másrészt pedig az, hogy ugyanakkor Kerényi a folytonosság mellett a megszakítottság, a különbözős mozzanatát is hangsúlyozza: a tudós antikul „gondolkodik, de szükségképpen *másképpen* antikul, mint a görögök és rómaiak.” A két tényező – a hagyományban való benneállás, és a hagyomány mindig újszerű elsajátítása – együttes érvényesítése e ponton Kerényit egészen közel hozza, közel hozná a hagyományhoz fűződő viszony (később ugyancsak Gadamer által megragadott)<sup>25</sup> *dialogikus* jellegének fölismeréséhez (s ezzel már a szellemtörténet horizontján való túllépéshez is), de Kerényi nem ebben az irányban fűzi tovább gondolatait.<sup>26</sup> A „*másképpen* antikul” az ő szemében azért jelent „problémát” a tudós számára, mert kizárólag a „testtelen hagyomány” közegében maradvá a filológus (ókortudós) nem tudja végrehajtani feladatát, nem tudja „tisztán” kifejtetni „a »testtelen hagyományból« azt, ami antik.” A múlttól való elválasztottság és a múlthoz való odatartozás Kerényi számára tehát nem produktív feszültséget, hanem inkább elhárítandó akadályt jelent: ebből a szempontból eltér a hermeneutikának attól a későbbi fejleményétől, mely a történeti különbségnek éppenséggel pozitív, termékeny szerepet tulajdonít a történeti megismerés folyamatában.<sup>27</sup> „Tisztán” kifejtetni a hagyományból „azt,

<sup>23</sup> Kerényi az „európai öntudat filológusa” kifejezést az akkor pályakezdő Trencsényi-Waldapfel Imrétől veszi át (150., 524.): lásd WALDAPFEL Imre, *Az európai öntudat filológiája*, Válasz (1) 1934, 253–257. Ezen a ponton érthetővé válik az is, hogy Kerényi miért beszél az *antikvitás* örökségéről: az ókori Kelet hagyománya a *fent megvilágított értelemben* nem része az európai műveltségnek.

<sup>24</sup> Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 214., 253.

<sup>25</sup> *Uo.*, 251–264.

<sup>26</sup> Noha teljesen nyilvánvalóan (mármost a mindig csak későn okos utókor számára teljesen nyilvánvalóan) ott van ez a lehetőség írásában, például a Tamás Ábeltől is (lásd a 4. jegyzetet) kiemelt Jaspers-parafrázisban: „Támaszkodhatik itt arra az egzisztenciális tényre, amelyet Jaspers így állapított meg: csak olyasvalakivel való érintkezésben, aki *ön maga*, lehetünk és leszünk *ön magunkká*.” (157.) Kerényi jegyzetben idézi az eredetit is: „Ich kann nicht ich selbst werden, wenn nicht der Andere er selbst sein will”. (524.) Mint látható, nem idézetről, nem fordításról, hanem parafrázisról van szó, ezért merem e tanulmány mottójában a szakaszt Kerényinek tulajdonítani; éppenséggel maga a lényegyet híven őrző, de szabad átfogalmazás is mutathatja azt, hogy mennyire *magáénak* érezte Kerényi a jaspersi gondolatot.

<sup>27</sup> GADAMER, *I. m.*, 211. Ugyanezen a lapon olvasható a klasszikus megfogalmazás: „*másképp* értünk, amikor egyáltalán megértünk”, amely a Kerényi számára „problémát” jelentő „*másképpen*”-t mint a megértés ontológiai struktúramozzanatát ismerteti fel.

ami antik”: ez a céltételezés a történeti hatás kétirányúságának gondolatától viszszafelel a pozitivisták historizmus „rekonstrukciót” célzó felfogásához, a történeti „tények” „megtisztításához”, egyszóval a természettudománytól örökölt módszertani objektívizmus igényéhez.<sup>28</sup>

### VI. A nyelv mint érzéki hagyomány

„A könyv harmadik oldala a mű nyelv-teste.” (158.) Kerényi elképzelésében a nyelv egyrészt a testtelen hagyomány része, amennyiben szellemi tartalmat közvetít: a nyelvnek ebben az aspektusában „testesül meg” az európai kultúra kanonikus szellemi öröksége. A korábban említett (nem makulátlan) hatástörténeti tudatosság jele az, ahogyan Kerényi éppen eme „testtelen hagyomány” alakulásának korabeli fejleményeként azonosítja azt az eredményt, „hogy a költői művek éppen nyelvi – tehát érzéki – valóságukban kerültek olyan elhatározóan előtérbe, ahogyan az őket állandóan tisztelő múltban sem voltak.” A George-kör költészet-metafizikája hatásának tulajdonítja azt,<sup>29</sup> hogy immáron „az ókor költői alkotásai, és antik füllel hallgatva: a prózai klasszikusok is,<sup>30</sup> odakerültek az istenszobrok és templomok mellé és az érzéki hagyománynak kijáró megítélést is kívánják. A könyv harmadik oldala idetartozik – ide közvetlen, érzékelés alá eső megmutatkozásában: nyelviségében.” (158.)<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Ami annál is furcsább, mert Kerényi néhány sorral feljebb (Nietzsche nyomán) a 19. századi „tudományos módszer” bírálatát adja („nem a tudomány győzelme jellemzi a XIX. századot, hanem a tudományos módszer győzelme a tudomány felett”), a megelőző bekezdésben pedig ő maga hívja fel rá a figyelmet, hogy a történeti „visszahatásról” „éppen a hagyomány visszatekintő őrei szoktak megfigyelkedni.” Mindebben nem különösebben termékeny egyszerűen „önellentmondást” látnunk (nem tagadva, hogy az), hanem inkább annak a folyamatnak az „ellentmondásos természetét”, belső feszültségét, az előre- és visszaható erőket az az szüntelenül alakuló játékát, amely két versengő értelmezési rendszer küzdelmét a szellemtudományok terén talán mindig is, de pozitívizmus és szellem-történet vitájában bizonyosan jellemezte. (Erről lásd KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 96–101., 114–116.) Ez a feszültség határozza meg Kerényi egész *Ókortudományát* (és ókortudományát), csakúgy, mint a 14. jegyzetben egymás mellett említett két, módszertani kérdésekkel is foglalkozó tanulmányát.

<sup>29</sup> A német változatból a George-körre tett utalás hiányzik: *Über Krise...* II. 4–5. A George-kör hatása legerőteljesebben Kerényi *Az antik költő és „Horatius noster”* című munkáiban figyelhető meg: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 173–180., 205–212. Kerényi és a George-kör viszonyáról: VINCZE Zsuzsa, *Palackposta a szellem szigetére. A Sziget-kör és a sziget-gondolat*, Jelenkor 1997. szeptember, 882. A George-körnek a korabeli német szellemtudományra gyakorolt hatásához lásd SZILÁGYI, „Mi, filológusok”, 175., GUMBRECHT, *I. m.*, 124–126.

<sup>30</sup> Ezen a ponton, ahol Kerényi nyilvánvalóan a „hangos olvasás” jelenségére utal, megintcsak Nietzsche (valamint Eduard Norden és Balogh József) hatását ismerhetjük fel. Erről korábban részletesebben írtam: SIMON Attila, *Olvasás és vallomás. Balogh József Szent Ágoston-értelmezése = Szerep és közege*, 226–227.

<sup>31</sup> Eszerint tehát a 10. jegyzetben említett „bizonytalanság” abban a kérdésben, hogy a nyelv az érzéki hagyomány része-e, csak látszólagos volt. Vagy mégsem teljesen? Lásd a főszövegben következőket!

A nyelv anyagi-érzéki oldalának ez a hangsúlyozása a nyelvi műalkotások értelmezésének olyan igényét fogalmazza meg, amellyel Kerényi jelentősen túlhalad a korabeli szellemtörténet szövegértelmezéseiben uralkodó gyakorlaton. Ebben a gyakorlatban ugyanis a „műértelmezés a jelentés formaadó eszmék kifejeződéseként való megértésére korlátozódott, az irodalmi »életértelmezés« ezért döntően tartalomcentrikus maradt. Túl tehát a pozitivizmuson, de még innen azon a fenomenologista-prestrukturalista felismerésen, amely a formát hangsúlyosan a tartalom létmódjának tekintette. Jellemző, hogy ebbe az irányba épp azok keresték az utat, akik [...] a műalkotás formájának feltételeként értett szellemi tartalmat újból egyensúlyba próbálták hozni a szellemi tartalom autonóm megnyilvánítójának tartott formával. [...] Walzel ilyen kezdeményezését Staiger, Ingarden és Kayser vitték tovább, míg nálunk talán csak a nyelvész Zolnai Béla járt be némileg hasonló utat.”<sup>32</sup> A nyelvnek ezt az érzéki-materiális megnyilvánulását Kerényi mindenekelőtt a hangzás és a ritmus komponenseivel azonosítja, „a pusztán értelmet meghaladó elemeivel, amelyek nem szöveget, hanem – a nyelvi szférában is – stílust alkotnak.” (159.) A „stílus” integratív fogalmának előkerülése pedig egyszersmind megmutatja Kerényi nyelvfelfogásának határait is. Amennyiben ugyanis a stílus egy „életforma”, egy „világítás” kifejezése, a „világvalóság”-tól való megragadottság” *jele*, melyben a „lényeg” *mutatkozik meg*, annyiban a forma „nem hermeneutikai” („a pusztán értelmet meghaladó”) alkotóelemei visszaépülnek egyfajta „egészbe”, egy a kultúrmorfológia eszközeivel megragadható egységes értelemalakzatba, mely a maga tartalmi és formai oldalának szerves egységében reprezentálja az adott kor, stílus, korstílus, kultúra egységesnek tételezett lényegét. Kerényi nyelvfelfogásával kapcsolatban némiképp hasonló megállapításra juthatunk, mint a történetiség kérdéskörében: eljut ahhoz a nézethez, amely szerint a nyelvi megformáltságnak a retorikai-poétikai elemzéssel leírható sajátosságai nem semleges, pusztán közvetítő jellegű, hanem konstitutív szerepet játszanak a „jelentés” megképződésében, de ezt a „jelentést” a szellemtörténet kultúrmorfológiai, egészelvű felfogásmódjának megfelelően szigorúan csak egységes, integer, a maga „lényegiségét” megnyilvánító formában tudja elképzelni.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 110.

<sup>33</sup> Itt különösen feltűnő lehet annak hiánya, amire ezen szöveg előadás-változatának 2007. novemberi elhangzása után Bolonyai Gábor hívta föl a figyelmet: tudniillik annak vizsgálata, hogy milyen viszony van Kerényi itt megfogalmazott programja és egész későbbi kutatói működése, vagyis e program konkrét elemzésekben végrehajtott alkalmazása között. (Már ha feltesszük, hogy Kerényi későbbi munkáiban ezt a programot „hajtja végre”; e feltevés egyébként tévesnek bizonyulna.) Ez a vizsgálat természetesen egy átfogó Kerényi-monográfiát igényelne, itt be kell érnem az erre vonatkozó szórványos utalásokkal. Ami a nyelvfelfogást illeti, véleményem szerint semmilyen kapcsolat nincs az *Ókortudomány* és a későbbi munkák között. Nem

## VII. A „megragadottság” és a tudomány határai

Kerényi a jelen tanulmánynak *Az ókortudomány mint feladat* című negyedik részében már idézett helyen az ókortudomány általa meghatározott feladatáról, a „viszszavezetésről” mint „el nem érhető, de célul kitűzött” feladatról beszélt, egy másik, ugyanott és *Az európai öntudat filológiája* részben is szóba hozott helyen pedig úgy fogalmaz, hogy az „európai öntudat filológusa»” csak akkor érheti el célját, „ha a szó teljes értelmében – ókortudós. Ha tisztán ki tudja fejteni a »testtelen hagyományból« azt, ami antik. Ha ki lehet fejtenie. Ha »ókortudomány« – lehetséges...” (155.) Kerényi esszéje egy későbbi pontján szó szerinti formában utal vissza az ókortudomány lehetőségének kérdésére, csak hogy ekkor már e lehetőséget

ismerek olyan Kerényi-írást, melyben a nyelvi jelölő formai oldala az itt előterjesztettnek megfelelő figyelmet és elemzést kapna. És azt is meg merem kockáztatni, hogy Kerényi egész későbbi vallástörténeti-mitológusi munkásságában az „érzéki hagyomány” jelentése inkább csak a tárgyi emlékeknek a vizsgálatba történő bevonására korlátozódik, de kevés figyelem irányul e *dokumentumok* vagy *források* (legyenek azok nyelveiek vagy nem nyelveiek) érzéki-anyagi összetevőjének részletező elemzése felé. (A „könyv” materiális-mediális aspektusával kapcsolatban két kivétel említhető: a *Könyv és görögség* és a *Régények papiruszon* című tanulmányok, melyek az *Ókortudomány* keletkezésének közelében, 1935-ben, illetve 1939-ben születtek.) Egyszersmind pedig azt is hangsúlyozni kell, hogy ez a megállapítás semmiképpen nem utal Kerényi teljesítményének valamiféle „fogyatékoságára”. Egyfelől attól, hogy bizonyos szempontból nem „hű önmagához”, mármint az általa *egyszer* megfogalmazottakhoz, teljesítménye elvileg még magas színvonalú maradhat (aminthogy gyakorlatilag is az maradt, sőt legfontosabb műveit majd csak ezután írta meg), melyből az ókortudomány és a vallástörténet mellett a mai antropológiai-kultúratudományos vizsgálódás is sokat tanulhat. Másfelől nyilvánvaló, hogy vallástörténészként, mítoszkatatóként egészen más kérdések irányítják – és kell is, hogy irányítsák – munkáját, mint hogyha irodalmi vagy épp művészettörténeti, esztétikai problémák nyomán haladt volna tovább. Az *Über Krise...*-ben egyébként Kerényi az *Ókortudományban* megjelenőnél már nagyobb tudatossággal határolja el kutatását a csak az irodalomra összpontosító vizsgálódásoktól. (I., 261–262.) Ez az elhatárolás egyrészt összhangban van az „érzéki hagyomány” elképzelésével, amennyiben ezt a vizsgálatba bevonandó anyag bővítéseként értjük, ugyanakkor ellent is mond neki módszertanilag, amennyiben az eredménye az lesz, hogy Kerényi a későbbi munkáiban a megjelenő, az érzéki-anyagi összetevőn gyorsan túllép, és egy szemantizáló olvasásban (például) az istenalakok „archetipikus” értelmét próbálja megragadni. Ennélfogva Kerényi elemzéseiből (például) az irodalmár *mint irodalmár* keveset tanulhat. Ezen a ponton persze az a kérdés is újra fölmerül, hogy mennyiben tartható ma az ókortudománynak mint egységes tudománynak a Kerényi számára oly fontos eszméje? (Ezúttal nem a vizsgált kultúrákra, hanem *többek között* arra a „hasadásra” vonatkoztatva a kérdést, „amely a régészeti kutatást, a tárgyi emlékeanyag vizsgálatát a nyelvi természetű forrásanyag, az írott szövegek vizsgálatától elválasztja.” KOMORÓCZY, I. m., 4.) Nemcsak a Kerényi kora óta még tovább erősödő szakosodás teszi ezt kétségesé, hanem az is, hogy ma már a különböző szakterületek művelőitől olyan fokú elméleti és módszertani tudatosságot is elvárnak (és joggal várnak el), amelyre legföljebb ha egy vagy két területen tud a kutató szert tenni. (De ha netán kettőn is, az már kicsit gyanús...) Hogy ez jól van-e így, az más lapra tartozik – itt mindössze a ténytet akartam rögzíteni.

nagyon is megvalósíthatónak látja: „Ókortudomány is csak így lehetséges: ha visszavezetjük az ókor testtelen hagyományát érzéki hagyományához, a gondolati hagyományt, amelyet akaratlanul is továbbgondoltunk, ahhoz, amely stílusban zavartalanul őrzi a »lényeket«. Ez a mai követelmény. És ennek megvalósításához van meg korunkban minden feltétel. Ez a nagy ókortudományi feladat.” (157.) De hogyan is lesz immáron lehetséges a nagy ókortudományi feladat elvégzése, miután ennek „megvalósításához” „korunkban minden feltétel” megvan? Mi az, ami Kerényi ítéletének (kanti értelemben vett) modalitását *problematicusból asszertórikussá* teszi?

Mindenekelőtt a „stílusnak” az a – megint csak a szellemtörténet nyomán kialakított – felfogása, amely ezt mint – valamely kort, kultúrát, az életnek egy bizonyos organikus formáját jellemző – homogén tartalmú kategóriát alkotja meg: „Érzéki hagyomány» – lezárt, minden mástól lényegében különböző kor-, kultúra-, élet-organizmus maradványa. Stílusa van, amely egy zárt egységet annyira jellemez, hogy a beléjetartozást a legkisebb tárgyon is biztosan mutatja.” (153.) Az „érzéki hagyomány” egy adott korhoz és/vagy kultúrához tartozó tárgyainak (érzéki) sokfélesége tehát egyszersmind olyan „zárt egységet” alkot, amely minden, az adott morfológiai egységhez tartozó „alkotáson”, tárgyi vagy szellemi objektiváción megfigyelhető.<sup>34</sup> „Ilyen egységeknek érzéke bennünk az alak-felismerés, morfológiai érzék, organikus látás.” Ezek a képességek nem kapcsolódnak holmi „irrationalista”, „megvilágosodott” „lényeglátáshoz”, bár az adekvációelvű, objektív megismerés racionalista dogmatikáját kétségkívül elvetik.<sup>35</sup> Sokkal inkább arról a képességről van szó, amelyet például a korabeli alaklélektan (az „alak-felismerés” említése talán jogosulttá teheti ezt a párhuzamot)<sup>36</sup> úgy fogalmaz meg, hogy az észlelés során nem különböző érzetadatokat szintetizálunk utóbb egységgé, rendezett „alakká”, hanem már eleve is ilyen rendezett egységeket, megformált *Gestalt*okat észlelünk: a megismerés már jó előre, észrevétlenül megdolgozza tárgyát. De említhető – s itt már valószínűleg tényleges (bár esetleg csak közvetett) hatásról is nagyobb biztonsággal beszélhetünk – a szellemtörténet Dilthey- és Gundolf-féle alakelméleti felfogása (*Gestalttheorie*) is, melyben az „alaknak, a keletkezéstől függetlenedett jelentésegészek tiszta kialakulásának az előnye” rejlik a

<sup>34</sup> Ezért lehet ez az alapja az ókortudománynak mint egységes tudománynak is: „A filológus is első-sorban érzéki hagyománnyal áll szemben (a nyelvi műalkotásokkal), és ugyanazt a stílusban mutatózó lényeket keresi, amelyet az archeológus.” (159.)

<sup>35</sup> Kerényivel szemben az „irrationalizmus” vádja számtalanszor, mind a két világháború között (pl. Mátrai László, Fejtő Ferenc, Szentkuthy Miklós „humanista”-„racionalista” kritikáiban), mind – jóval súlyosabb következményekkel – Lukács György 1946-ban kimondott *anathemájában* (és aztán a hivatalos marxista kritika szorgos lekefelfelmondóinál) fölmerült.

<sup>36</sup> A német változatban ebben az összefüggésben az „alak” helyén természetesen a *Gestalt* áll. *Über Krise...*, II., 3.



szellemtörténeti megközelítés számára, a spekulatív szellemfilozófiával szemben.<sup>37</sup> A kultúrmorfológiai szemléletben az „alakok” észlelése azt jelenti, hogy egy adott kultúra *különböző* megnyilvánulásaiban felismerjük a *közös*et: hogy ezek egyugyanazon egységnek a részei, egyugyanazon lényegnek az objektivációi. Ez a szemlélet persze csak korlátozottan egyeztethető össze az érzékiség – különösen pedig a „puszta”, „közvetítetlen” érzékiség – Kerényi által igényelt kitüntetésével: mert miközben az adathalmazozás pozitívista gyakorlatával szemben hozzásegít bennünket az adatok *antropológiai* érdekű értelmezéséhez, aközben a kultúra *különböző* alkotásaiban – mint „életmegnyilvánulásokban” – megpillantott egység ezen életmegnyilvánulások sokféleségének – esetenként radikális különmeműségének – észlelése és folyamatos szem előtt tartása elől is elzárja az utat. Miközben tehát a kultúrmorfológia mint az „érzéki hagyomány” vizsgálata, tárgyának *különböző* megnyilvánulásaira ügyelve, a kultúra nem integratív, nem homogenizáló értelmezése felé nyit teret, aközben egészelvű, integratív, homogenizáló (végső soron „esszencialistának” nevezhető) szemléletével mindjárt be is zárja az értelmezésnek ezt a megnyitott játéktérét.

„A »lényeg« – ezt értjük itt rajta: – *forma, alak*; platóni szóval *eidos*; az organikuságot hangsúlyozó világnézet kifejezésével: *morphé*. [...] A khaotikus formatlanság állapotából emelkedik ki ma a »morfológiai érzék«”. (157.) Kerényi szemléletének háttérében (a legtávolabbra tekintve) eszerint egyfajta „platonizmus” áll (ebben a vonatkozásban Arisztotelészt is platonistának tekinthetjük).<sup>38</sup> Ezt azonban (megint csak) elhamarkodottan egyszerűsíteniénk puszta „idealizmussá”, a hegeli filozófia értelmében. Kerényi *Platonizmus* című dolgozatában ugyanis – az *eidosz* és az *idea* szavak eredeti jelentését játékba hozva – azt fogalmazza meg, hogy ha a görögségből (a görög nyelvből) indulunk ki, akkor nem követjük el azt a hibát, „hogy az »ideát« egyszerűen »fogalomnak« tartjuk. »Idea«, »eidos«, e két egygyökerű, egyjelentésű görög szó eredetileg annyi, mint 'a megpillantás tárgya' (*idón*: 'aki látott'). De nem pusztán a testi, hanem a szellemi megpillantásé, a

<sup>37</sup> GADAMER, I. m., 169. Egyfajta „szekularizálódásról” is beszélhetünk ennek kapcsán, mely „jórészt abból a meggyőződésből táplálkozott, hogy a történelmi világfolyamat *ember alkotta* kultúrák fejlődésvonalai mentén ragadható meg”, s mivel a szellemtörténet képviselői „a történelemről alkotott konstrukciók centrumába immár nem állíthattak metafizikai világelveket, ezért fordultak valamennyien a kultúra *emberi* produktumokban tárgyasulós morfológiájához.” KULCSÁR SZABÓ, I. m., 103. Végső soron ez teremti meg a lehetőséget – a következő lépésben – a kulturális alkotások érzéki-anyagi odalának korábban taglalt kitüntetésére is.

<sup>38</sup> A tanulmány német változatában a megfelelő helyen csak a *morphé* (*die Morphe*) szó szerepel, ilyen módon a platóni vonatkozás sokkal kevésbé lesz nyilvánvaló, vagy másként fogalmazva: a hangsúly áthelyeződik az arisztotelészi-goethei vonalra. *Über Krise...*, II., 3. Kerényi platonizmusát, nem módszertani, hanem tematikus összefüggéseket taglalva, Somos Róbert vizsgálta: *Kerényi Károly és a platonizmus*, Jelenkor 1998. október, 1066–1071.

megtudásé is (»eidós«: 'aki tud'). Nem 'fogalom', hanem tudott, a szellem szemével látott 'alak' az 'idea' helyes fordítása. A görög istenek »alakok«, amint a világ is – Platón szemével nézve –, amennyiben *van*, annyiban: »alak«.<sup>39</sup> *Szellemi* látás tehát, de olyan, amely még őrzi a konkrét, „kézzelfogható” (mármint a tényleges 'láthatóság', 'látottság' értelmében vett) érzéki tapasztalat emlékét, abból van mintegy elvonva. A *morphé* szó előkerülése pedig természetesen a Frobenius-féle kultúr*morfológiához* – melynek közvetlen hátterében Spengler és Goethe áll<sup>40</sup> – vezető átmenetet készíti elő.

A „stílus”, „morfológia”, „világlátás” közötti összefüggések lesznek immár nyilvánvalóvá a következő szakaszban, melyet Kerényi a nyelvnek mint az érzéki hagyomány részének a vizsgálata során fogalmazott meg: „A stílust itt két oldalról kell tekintenünk: egyfelől a belső, organikus forma megmutatkozása; másfelől kifejezése egy világ-látásnak. Annak, amely erre az életformára jellemző s amely a szavak tartalmánál elsőbb, közvetlenebb, teljesebb. Világlátás – ha e formából kifelé, a világba tekintünk. A világ felől befelé fordulva a Frobenius-féle kultúr*morfológia* szavát kell használnunk: *megragadottság* jele a stílus, a világvalóságtól való megragadottságé. És a stílusban megmutatkozó lényeg megértésének is az az egyetlen módja, amelyet a kultúr*morfológia* ír elő: a stílust nem magyarázni kell, hanem működtetni, megragadtatni magunkat vele s átvenni tőle azt a megragadottságot, amely kifejezésre jut benne.” (159.)<sup>41</sup> Ez az összefüggés tehát az, amely

<sup>39</sup> *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 472–473. (Heidegger hasonlóképpen vezet vissza az *ideát*, *eidoszt* eredeti nyelvi közegébe, igyekezvén azt megszabadítani az „idealizmusból” ráakódott jelentésrétegeitől: Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, h. n., 1995, 90–91. [55. § a]) Az idézet végén az istenek *példaszerű* felbukkanása azt is megmutatja, hogy miképpen lehet ez a szemlélet Kerényi számára későbbi vallástörténeti munkáinak is változatlanul az alapja. „A kérdés, amelyre választ keresünk, a legegyszerűbben így hangzik: »Mi jelent meg a görögöknek Hermésként?« [...] Történeti tényként kell elismernünk, hogy a görögök számára Hermés nevű istenük nem az a merő semmi volt, mint a mai ember számára, nem is valami alak-talan erő, hanem egy pontosan meghatározott valami, s legalábbis Homéros óta jól felismerhető személyiség. [...] A történelemnek ezt a Hermést kell felidéznie a maga megbonthatatlan, fölöttébb személyes teljességében. Az aztán már túllép a történeti kérdésfeltevése, ha azt a realitást, amelyet a görögök Hermésnek neveztek, a történelemtől független, időtlen valóságok tartományában kiséreljük meg fölfedezni.” KERÉNYI Károly, *Hermés, a lélekvezető. Az élet férfi eredetének mítológmája*, ford. TATÁR György, Európa, Budapest, 1984, 5–6. Dávidházi Péter joggal hívta fel a figyelmet arra, hogy Kerényi platonizmusa és „közegérzékenysége” sem egyeztethető össze egykönnyen: DÁVIDHÁZI, *I. m.*, 331.

<sup>40</sup> BODROGI Tibor, *Leo Frobenius (1873–1938) = Leo FROBENIUS, Afrikai kultúrák. Válogatott írások*, Gondolat, Budapest, 1981, 12–14. Kerényi a „morfológiai érzék”, „nagy klasszikusként” Goethét nevezi meg: *Über Krise...*, II., 3.

<sup>41</sup> A „stílusok” frobeniusi elkülönítéséhez és elemzéséhez lásd: LEO FROBENIUS, *Eritrea*, ford. KÁRPÁTY Csilla = UÓ., *Afrikai kultúrák*, 219–234; a „stílusból” a „világlátás” („paideuma”, „jelkisé”, „életérzés”) kibontásához: *Afrika művészete*, ford. G. BEKE Margit = Uo., 309–337.

az ókortudomány „el nem érhető, de célul kitűzött” feladatát, a „visszavezetést” mégiscsak lehetővé teszi, a testtelen, szellemi tartalom visszavezetését eredeti megnyilatkozásának anyagszerű valóságába (mely persze maga is egy absztrakció, a „stílus” absztrakciója révén áll elő). Ezért mondhatja tehát Kerényi azt, hogy a „nagy ókortudományi feladat” elvégzéséhez „korunkban minden feltétel” adott: a frobeniusi kultúrmorfológia „megragadottság”-fogalma biztosítja ezt a visszavezetést.

Ez a „megragadottság” fogalmában (tapasztalatában) sűrűsödő koncepció egyszerre őrzi meg és veti el a 19. századi tudomány historista eszményét. Miközben ugyanis a helyreállítás, az eredetihez való visszatérés, az eredeti közvetlen „jelenlétbe”-hozásának reménye élteti, maga is tudja, hogy ez csakis egy közvetítő elem beiktatásával lehetséges, a „morfológiai érzék” hordozójának, a tudományos munkát végző tudós „megragadottságának” a révén. Ez a „megragadottság” (*Ergriffenheit*: ez a fogalom is Goethére megy vissza)<sup>42</sup> nem intézhető el egyszerűen a szubjektívizmus vagy pszichologizmus kategóriájával: minden olyan emberi tevékenységet jellemez, melynek során a tevékenykedő ember figyelme teljes mértékben tevékenységére összpontosul (amilyen például a sziklaképeket festő ember munkája, vagy a gyermek játéka; utóbbi azt is megmutatja, hogy nem feltétlenül intencionált figyelemösszpontosításról van szó), melynek során a tevékenykedő ember egész lényét, egész létezését a tevékenység tölti ki (*Beschäftigtsein, Beherrscht- und Erfülltsein durch etwas*), számára ekkor egész „világa” ebben a tevékenységben sűrűsödik össze. Ezt a megragadottságot, a világhoz való viszonyt e sajátos módját őrzik akár a hétköznapi használati eszközök is, de ennek a világtól való megragadottságnak a legfontosabb nyomai mégiscsak a sziklarajzok, az istenszobrok, a költemények: az ember vallási és művészi életének, alkotó tevékenységének megnyilvánítói.<sup>43</sup> A „megragadott” tudós tevékenysége során hasonlóképpen csak részben beszélhetünk egy szabadon cselekvő szubjektum intencionált tevékenységéről: a tudomány legmagasabb fokú „tudatossága”, kritikai önértelmezése éppen abban nyilvánul meg, ha tudatosítjuk, hogy tevékenységünk során nem mi „állítunk elő” igazságokat (kivált nem a magunk „szubjektív” kénye-kedve szerint), hanem az igazságok „találnak meg” minket, s ennek a „megtalálásnak” megvan a maga történetileg változó – a szubjektum akaratán túlható – logikája.

<sup>42</sup> Karl KERÉNYI, *Ergriffenheit und Wissenschaft* = Uő., *Apollon und Niobe*, 59. („Ergriffen fühlt man tief das Ungeheure” – idézi Kerényi Faust szavait [*Faust*, II., 1., „Sötét oszlopcsarnok”-jelenet; 6274. sor]. Az idézett sor pontosan a következő: „Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.” Másutt Kerényi is így idézi: KERÉNYI Károly, *Az örök Antigone* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 164.) A következőkhöz lásd az egész *Ergriffenheit*-tanulmányt: I. m., 56–63.

<sup>43</sup> „Ennek a létnek: az antik életnek nem külsőségeiben, hanem lényegében való megértése a stíluson keresztül lehetséges. A művészet – amint a kultúrmorfológia felfogja – az élet értelme és a stílus tulajdonképpen: életstílus.” (160. Frobenius *Afrika kultúrtörténetéről* írott munkája nyomán.)

Mindez pedig összefüggésbe hozható az *Ókortudományban* is többször megidézett Nietzschének már említett, a 19. századi tudomány önértelmezését illető kritikájával (155.), valamint a mindjárt érintendő „egzisztenciális tudomány” kérdésével is, amennyiben Kerényi felfogásában „a kutatás tárgyát a kutató emberi létének alapproblémái jelölik ki, s a megtalált téma nem ereszti el többé.”<sup>44</sup>

Kerényi az *Ókortudomány* német változatában ezt a megragadottságot a „hatás” és az „élmény/művészi élmény” fogalmi felől világítja meg (*Wirkung, Kunst-erlebnis*); „megragadottság”-értelmezése ennyiben természetesen a *Das Erlebnis und Dichtung*-ot író Dilthey (és az ő nyomán például az „Erlebnis als Methode” elvét megfogalmazó irodalomtudós, Friedrich Gundolf) „élmény” fogalmával, illetve az ebben összpontosuló egész hermeneutikai elképzeléssel is rokonítható – jöllehet az *Ókortudományban* nem hivatkozik a szellemtörténeti kutatás atyá-mesterére. Az ókori alkotások számunkra is eleven hatása az, ami lehetővé teszi az idegen életformának (*fremde Lebensweise*) saját tapasztalatként (*als eigene Erfahrung*) történő megismerését, ehhez pedig az szükséges, hogy a filológus vizsgálódása ne korlátozódjék pusztán az irodalmi forma vizsgálatára, hanem megértése foglalja magába az antik kifejezési forma élményszerű megélését (*erlebte antike Ausdrucksweise*), ezen keresztül pedig egy életforma és létezési mód (*eine Lebensform und existenzielle Weise*) megértésére irányuljon: „az emberi lét görög vagy római, homéroszi vagy vergiliusi, pindaroszi vagy horatiusi formájára (*auf die [...] Form des menschlichen Daseins*).”<sup>45</sup>

Az ókortudósna *ezért* kell az érzéki hagyomány közegében tartózkodnia, *ezért* lehetséges – és *ezért* csakis e hagyományon keresztül lehetséges – az e hagyományt létrehozó világlátás, stílus, az eredeti „megragadottság” visszaidézése. Nem empátia, nem divináció, nem megvilágosodás: az érzéki hagyomány valóságának megtapasztalása – mely az ókortudós munkája során végtelenül sokszor megismétlődik – félig-meddig öntudatlanul végzi el ezt a közvetítő munkát. Ezt a legérzékletesebben nem az *Ókortudományban*, hanem a *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* című írásában fogalmazta meg Kerényi: „Tudjuk: vak őrei vagyunk a kincsháznak – mert ki nem vak a kortárshoz és szemtanúhoz képest, aki akár csak százéves múltra visszatekint –, de épp ezért fejlesztünk magunkban új érzék-szerveket, amelyekkel tudjuk a helyét, alakját, ábráját, értékét minden drágaságnak: nekünk lángol, ami másnak tompa feketeség, és beszédes κῶσμος [világrend], ami az avatatlanak – lomhalmaz. Mert éjjel-nappal minden darabja újra meg újra forog az ujjaink közt: a mondatot mondjuk, a dalt dúdolni megpróbáljuk, újra gondoljuk a gondolatot, a szobrokat újra megfaragjuk, felépítjük a templomokat,

<sup>44</sup> SZILÁGYI János György, *Kerényi Károly emlékezete* = Uő., *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Magvető, Budapest, 1982, 263.

<sup>45</sup> *Über Krise...*, II., 5–6.

az istenek jelenésszerűen tűnnek fel előttünk. Lassan vérünnké válik az az állandó tudomás, hogy milyenek szoktak azok a dolgok akkor lenni, amik ma, nálunk, éppoly természetesen másnyenek. Úgy tapasztaljuk ki a görög s római valóságot, mint a sziklakúszó azt, ami kezében s a lába alatt van: annak második élete az odafönn, olyan tájékozódási, lépésválasztási, biztosságérzési képességekkel, melyekhez szülőházának lépcsői nem szoktatták. A klasszikus-filológus második élete az antikvítás: élnie kell benne »régivé vált lélekkel« [Kerényi itt Livius XLIII. 13. 2. következő megfogalmazására utal: *ceterum et mihi vetustas res scribenti nescio quo pacto anticus fit animus*], hogy ezzel az emberiség lelkének egy része merüljön belé, kerüljön megismétlődő kapcsolatba az antik világban kivirágzott legpazarabb önmagával. [...] Amint a jelen világ elkerülhetetlenül az összetevőnk, úgy kell hogy az antik világ is lényeges összetevővé váljék benne: ez tudományos termékenységeinek egyszerre tárgyi és lelki feltétele.<sup>46</sup> Az érzéki hagyomány élményszerű hatásának eredményeként tehát fokozatosan láthatóvá válnak az összefüggések, a jelenségekben rejlő egységes „stílus”, „alak”, struktúra, értelem, melyekben a hajdani emberi lét lényege megnyilvánult. Ez a mozzanat, ez a „fokozatosan”, ahogyan tehát az ókor lassan „vérünnké válik”, ahogyan sikerül benne élnünk „régivé vált lélekkel”, tovább már nem analizálható (miként az idézett Liviusnál: *nescio quo pacto*, „valamilyen módon”, „nem is tudom, hogyan”) ennyiben valóban túllép a racionalitáson. A maga egészében nem racionalizálható, de nem is irracionális, nem transzcendens, de nem is pusztán tapasztalati, nem tudományos, de nem is tudománytalan tevékenység, vagy még inkább: történet ez.

Kerényi világosan látja, hogy az így felfogott tudomány idegen a kora klasszika-filológiáját továbbra is nagy mértékben meghatározó tudományeszménytől. „Megnyílni a világnak azzal a világlátással, amely az antik költő és szobrász volt: ez már nem »könyves« magatartás a filológus oldalán sem. Az ókortudománynak az a végső követelménye, hogy magunkévá tegyük az antik embernek a világvalóságtól való megragadottságát, kétségtelenül túl van a könyveken. Hogy a könyvek ilyen megragadottsághoz elvezethetnek – ez megoldja a könyv problémáját. De nem lépünk-e túl itt, a könyvekével együtt, a tudomány határát is?” (159.) A „könyv problémáját” tehát a *megragadottság* révén, mely az egykor volt „életet” közvetlenül közvetíti, megoldottuk: a könyv életoldala immár feltárult előttünk, ennek az életnek a szövege olvasható lett, egy olyan olvasásban, mely önmagát minduntalan transzcendálja.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Uo., 46–47. Érdemes megfigyelni a szövegrész első felében az érzékszervi, testi-térbeli, a „világ-szerűséget”, a rekonstruálható és rekonstruálható „világot” kiemelő metaforikát, valamint a második felében a „dilttheyanus” közvetítést a lelki valóságok között.

<sup>47</sup> Talán nem szükségtelen az utóbb idézett szakasz kapcsán még egyszer felhívni a figyelmet arra

Ennek az önmagát transzcendáló „olvasásnak” (melyet egy metaforikus kiterjesztéssel a tárgyi emlékek vizsgálatára is vonatkoztathatunk), filológiának, ókortudománynak a végső célja *egzisztenciális* cél: „az ókortudomány számunkra elsősorban egzisztenciális tudomány: az antik emberi lét tudománya, mert ez a *lét* az, amely, mint az emberiségtől egyszer már megvalósított lehetőség, a legjobban érdekkel.” (160.) A tudomány határát tehát az egzisztencia megértésének irányába lépjük át, pontosabban: a tudományba be kell vonnunk, a tudománynak részévé kell tennünk a hajdani és a jelenbeli egzisztencia megértésének igényét, ami nem jelenti a tudományosság igényéről való lemondást, hanem éppen hogy annak kiteljesítését.<sup>48</sup>

„A tudomány emberi értelmének követelménye – »anélkül, hogy tudomány voltát feladná« –, amely [Kerényi] minden leírt sorában és kimondott mondatában benne izzott, mindenesetre olyan hagyomány, amelynek elevenen tartásáról nem szabad lemondanunk.”<sup>49</sup> Ezért nem mondhat le a tudomány, a „legszigorúbb” ókortudomány sem, a „nagy költők és filozófusok” kínálta tapasztalatról és önreflexiók lehetőségéről, vagy épp az antikvitás olyan megközelítési módjairól, melyeknek emblematikus alakjaiként Kerényi Nietzsche és Hölderlint nevezi meg.<sup>50</sup>

Kerényi Károlynak ez a meglátása ma is vitathatatlanul érvényes és idősezerű.

az ellentmondásosságra, mely Kerényinek a historizmushoz való viszonyát jellemzi: mert igaz ugyan, hogy a fenti megfogalmazás nyilvánvalóan túllép a pozitivista adathalmazozás (egyébként a pozitívizmust sem kizárólagosan jellemző!) eszméjén, ugyanakkor az a megfogalmazás, hogy nyílunk meg „a világnak azzal a világ-látással, amely az antik költő és szobrász volt”, hogy „magunkévá tegyük az antik embernek a világvalóságtól való megragadottságát”, megintcsak a rekonstrukciónak, éppenséggel a „megragadottság”, az „élmény”, az „eredeti világtapasztalat” helyre- vagy visszaállításának az igénye. Ugyanaz a belső ellentmondás feszíti itt Kerényi hermeneutikai beállítódását és egész tudományfelfogását, mint amely Diltheynek a historizmus karteziánus örökségével szembeni viszonyát is jellemezte. Erről lásd: GADAMER, *I. m.*, 170–177.

<sup>48</sup> *Über Krise...*, II., 6–7., illetve *passim* az ókortudománynak a *science* értelmében vett tudománytól való megkülönböztetéséről; vö. még KERÉNYI Károly, *Tudósoknak való* = Uő., *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, 240–243. Ennyiben tehát nemcsak azok járnak tévúton, akik az objektivista tudományeszmény nevében vonják kétségbe Kerényi teljesítményét, hanem azok is, akik többnyire kevésbé artikulált, és – ami a tudományról alkotott (fantom)képeket illeti – hozzávetőleg száz éves fáziskészenben leledző tudományellenességük igazolásaként hivatkoznak előszeretettel Kerényire. Arra a Kerényire, aki mindig is *tudós*nak tartotta magát, s ha ezt kétségbevonták, mint például a Szentkuthy-affér alkalmával, arra igencsak érzékenyen (konkrétan: jogi úton) reagált. Kerényi ókortudományának egzisztenciális jelentőségéhez, tudomány és egzisztencia-megértés összeegyeztetésének igényéhez lásd SZILÁGYI, *Kerényi Károly emlékezete*, 242., 245., 249., 260., 263.

<sup>49</sup> Uő., 272.

<sup>50</sup> *Über Krise...*, II., 8., I., 260.

## Önintézményesítés és poetológia összefüggése a Nyugat-líra két meghatározó vonulatában

A későmodern líra olvasástapasztalatában mára számos olyan szövegi komplexum jelent meg, amelyek nem választhatók el a hagyományosan „tematikusnak” tekintett vagy akként kezelt összefüggésektől. Azaz a szöveg retorikai-önprezentációs eljárásaival kerülnek szoros kapcsolatba, mégis úgy, hogy referenciális vonzataik nem iktathatók ki az interpretációból. Már csak azért sem, mert mindenkor meghatározzák a lírai hang és szubjektum létrehozásának vagy megnyilvánulásának mikéntjét. Itt mindenekelőtt a jogszerűség, a törvényproblematika, az igazságosság problémaköre merül fel, amely mind a szöveg performatív dimenziójával, mind a lírai megszólítás címzettet és tanúsító instanciát feltételező jellegével, sőt annak referenciális implikációival szétszálazhatatlan szövedéket alkot. Ez az összefüggés egyre inkább megkerülhetetlennek tűnik fel a későmodern költészet értelmezésében. Vele együtt azon kérdés is, vajon miért kerül ennyire erősen előtérbe József Attila és Szabó Lőrinc lírájában a jogi szókincs, sőt problematika? Miért érzékelték ezek a szerzők ilyen mértékben mérvadóként a legalitás, a felelősség és igazságosság nyelvi-performatív feltételezettségét? Erre a kérdésre bizonyosan többféle válasz képzelhető el, ezek kidolgozását jelen tanulmányban képtelenség lenne megkísérelni. Inkább csak egyetlen feltevésre lehet szorítkozni: a későmodern költészet itt többek között arra vállalkozik, hogy a Nyugat-líra rejtett poétikai és beszédhermeneutikai bázisára mutasson rá és azt írja is át egyúttal. A jogi szókincs ugyanis eme költészet több reprezentánsánál is felfedezhető, azaz ez nem József Attila és Szabó Lőrinc „hozadéka” pusztán – mégis a költői beszéd önnön jogszerűségét kitermelő nyelvi történészhorizontja náluk kerül a fókuszba. Ami a Nyugat-líra esetében rejtett előfeltevésekre enged következtetni a saját beszédpozíciót illetően, az náluk maga is az interpretáció játéktérévé válik, az értelmezés kihívásává, ahol a költői megnyilatkozás lehetetlen tanúkat implikáló beszédhelyzete a maga ambiguitásában aktivizálódik. Ezzel a tekintettel talán kö-

zelebb lehet kerülni annak megválaszolásához is, vajon tulajdonképpen mit és mennyit is köszönhet a későmodern líra a Nyugat-költészetnek mint a modernitás állítólagos letéteményesének a magyar irodalomban. Meggondolandó, hogy az *Ének a semmiről* Adynak éppen saját költészetével leszámoló versére nyúl vissza (*Nem feleltem magamnak*), a *Jön a vihar...* visszavonása Babits *Esti kérdéséhez* képest radikálisabb nem is lehetne („vedd példának a piciny fűszálat” versus „így adnak e picinyek példát”), a „*Költőnk és Kora*” beszédhelyzetét a kései Kosztolányi mellett pedig Arany alakítja, egy olyan versével, amely szintén a nála domináns elégikus hangnemet és annak előfeltevéseit bomlasztja fel (*Meddő órán*). Ehhez még hozzávehető Vörösmarty (*Az élő szobor*) markáns jelenléte az *Eszméletben* és a *Börtönökben*. (A Vörösmarty iránti érdeklődés összefüggésben állna a Nyugat esztétizmusának maguk a későmodern alkotók által jelzett elégtelenségével?) Utóbbi esetben ismeretesen olyan szövegről van szó, amely *A lírikus epilógja* című Babits-verset fogalmazza át. Vajon megkockáztatható ezek fényében a feltevés, miszerint a későmodern líra lényegében önnön félreértési vagy félreolvasási alakzataként tartja számon a Nyugat-hagyományt és így is viszonyul hozzá?

### *Szimbolizmus és az innovatív költői alany felértékelése*

Etablírozott szerep és az intézményesített beszédhelyzet feloldódása között (Ady)

A továbbiakban ebből a szemszögből kell a modern magyar költészet két meghatározó hagyományvonalának, az Ady-féle én- és szubjektívitéscentrikus költészetnek, valamint Babits esztétizált poézisének latens poetológiai önértelmezését szemügyre venni. Ismeretes, hogy Ady Baudelaire-t inkább a romantikusok, a „szimbolisták”, a Jehan Rictus nevű underground-poéta, illetve Verlaine felől olvasta,<sup>1</sup> és a *Les Fleurs du Mal* szerzőjének gesztusát sajátította át: a költői én egyfajta lecsupaszítását, ami nála azonban nem a lírai szubjektivitás allegorikus-ironikus prezentációjába és elidegenítésébe vezetett át, hanem sokkal inkább retorikai felnagyításának szolgált alapul. Ezen effektus a tematizált innovációs készletben gyökerezik, amely a modernség tranzitórikus és felgyorsult időtapasztalatának felel meg. Ugyanakkor a varázstalanított világ elveszített teljességét mitikus totalításban idézi meg és a költői dikció hivatkozási alapjává teszi. Ady lírája a költői én – mint a vers integer referenciális adottságának – öntörvényesítő pozicionálására tesz kísérleteket, végső soron élménylírai keretben, a költői én és inszenírozott

<sup>1</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ady és a francia szimbolizmus* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 127–131. Vö. továbbá FRIED István, *Csokonai és Csokonai között. Ady Endre költészetfelfogásához* = *Tanulmányok Ady Endréről*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1999, 66–68.



környezete közötti nyelvpragmatikai határok világos fenntartásával. Ez az igény fedezhető fel költészetének erős dramatikus jellegében és az én, valamint az aposztrófált – őhozzá antagonisztikusan vagy elismerően viszonyuló – közösség közötti határmegvonásban. Ady ezzel ismeretesen a magyar költészet egy bizonyos beszédhelyzetét inaugurálta, amely Illyéstől Nagy Lászlóig meghatározó líra-történeti vonulat, illetve olvasás- vagy megértésalakzat kodifikált és kanonizált keretében maradt érvényben.

Ady lírájának költészettörténeti elhelyezésében első helyen áll a „szimbolizmus” kifejezés, amely kétségtávol annak egyik jellegadó aspektusát nevezi meg. A költői beszéd több alakzata Adynál szimbolikus módon töltődik fel, amely struktúramozzanat a tipográfiai jelzéstől az állandóság értelmében inszenizált detemporalizációig többféle nyelvi eszközt és eljárást vesz igénybe, hogy aztán szimbólumként váljon artikulálhatóvá. Ezen alakzatok mindazonáltal szoros kapcsolatban állnak a megnyilatkozó lírai énnel, szimboli(szt)i kus jellegük az én nyelvi-retorikai onnipotenciájának függvénye. Kizárólag az én jelenetezési és jelentéstani távlatában lépnek fel, ennek deixise pedig meghatározza a vers teljes beszédhelyzetét. A szimbolikus alakzatok a nyelvi szerep etabliálásához járulnak hozzá, annak struktúramozzanatai, amelyekben az én megnyilvánítja önmagát. A szimbolikus közlésmód tehát nem pusztán adott szemantikai tartalmak meghatározott artikulációs módját jelenti, a motívumok prezentációjának módusát, hanem kiterjed a beszéd önprezentációjára a költői szubjektivitás konstitúciójának szintjén. Ebben az értelemben a beszéd szerkezete maga is szimbolikussá lesz, a szubjektivitásnak az általa közöltekekkel fenntartott organikus kapcsolatában. Már az én deiktikája tartalmazza azon látást, amely a vers minden inszenizált mozzanatát és állományát önhatalmúlag uralja (vö. *Hunyhat a máglya, Az utolsó mosoly*). Az egyik leggyakrabban hivatkozott példa *A vár fehér asszonya*: „A lelkem ódon, babonás vár...” Itt a szimbólum inkorporáló effektusa nyilvánvalóvá lesz a jelenetezés imaginatív jellegében. A szimbolikus kifejezőmódot a retorikai szinten direktív-asszertív modalitás hordozza, amely önmagát teljességgel szükségyszerűként prezentálja és egyáltalán létesítő funkciót nyer el. Pontosan a beszéd ezen – önmagában inkább az allegorikus kifejezőmódra hajazó – kimondás jellege a felelős az inszenizált adottságok szimbolikus projekciójáért (és nem annyira szűkebben értett fenomenalizációjuk módja). Hiszen a modalitás predikatív aspektusa hathatós módon illeszti hozzá a motívikus-szenikus szövegi állományhoz az időtlenség jelentésmozzanatát a mitizáló vonásban (vö. a gyakran alkalmazott infinitívusz szerepével).<sup>2</sup> A fenomenalizáló stratégia önkényessége

<sup>2</sup> Vö. HORVÁTH JÁNOS, *Ady szimbolizmusa = Esszépanoráma*, I., szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 533. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomá-*

tehát nem reflektálódik – például a képek mint jelentéshordozó entitások problematizálásában –, így a szimbolikus szignifikáció töretlenül működik, mivel a predikáció definitív retorikája támogatja, amelyet a lírai alany irányít. Ennyiben törékenynek nevezhetők azon kísérletek, amelyek Ady szimbolikus ábrázolásmódját – mely lényegében élményesztétikai normarendszer felől magyarázható – az allegória hagyományába szeretnék beilleszteni. Kép és jelentés elválasztása nem lesz ugyanis Adynál költői problémává, mivel az utasító, identifikáló és helyettesítő definitív beszédgesztusok keretében nem is lehet azzá. Horváth János kortársi megfigyelése továbbra is érvényes és pontos: Ady képies beszéde csak akkor válthatna át az allegória módusába, ha „a kép minden egyes mozzanatának a jelentés meghatározott mozzanata felelne meg”, következésképpen „ez most már nem a beszéd homályossága, hanem a beszéd segítségével kifejezésre juttatott homályos, tudattalan lelkiállapot”.<sup>3</sup> Szimbolikus inkorporáció vagy analogikus reprezentáció: a korai Ady költői kódja olyan tropológia jegyében működik, amelyben a jelentésátvitel kedélyállapot és természeti kép között valósul meg, és mint ilyen bizonyos organikuság tartja az ellenőrzése alatt. (Ornamentika és organicitás korántsem mondanak ellent egymásnak ebben a lírai, az irodalmi szecesszió nyomait magán viselő kifejezés-konvencióban.) Ezek az antropomorfizmusok olyan antropológiáról tanúskodnak, amely a szimbolikus látást az ember naturalizált létmódjából vezeti le (erosz és logosz tételezett egysége mint Ady szerelmi lírájának fundamentuma ugyancsak ezzel köthető össze).<sup>4</sup> Mivel az alany magában ebben a látásban konstituálja önmagát, úgy ezzel mitológiai-kulturális jelentések és motívumok is bevonulnak a költői beszéd imaginatív „világteremtésének” szerkezetébe. A természet a történelem helyére kerül: ez jellegzetesen mitikus operációt takar.<sup>5</sup> Mármint ez a művelet az emberi történetiség nomoszát a természeti mozzanatban láttatja, arra vezeti vissza – azaz a törvény evokációjában érdekelt. Ugyanakkor az ekképp létrehívott jog nem egyszerűen a mitikus kijelentés eredménye: hanem ez utóbbi már *maga a jog*, a mitizáló operációra előzetesen formált jognak az alkalmazása vagy ismétlése. (Megfigyelhető ez például a *Jó-Csend herceg előtt* szcenikájában, mely „a törvény szeme” évszázados metaforájának színreviteleként is felfogható.<sup>6</sup> Itt a törvény sejtethetően metafizikus-mitikus háttérre utal, és az én beszédmagatartását motiválja.)

ban = Uő., *A megértés alakzatai*, Csokonai, Debrecen, 1998, 57. Ez a két írás minősül jelen dolgozat szemszögéből az Ady-értés két legfontosabb dokumentumának.

<sup>3</sup> HORVÁTH, I. m., 526.

<sup>4</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ, I. m., 55.

<sup>5</sup> Vö. Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, Európa, Budapest, 1983.

<sup>6</sup> Vö. Michael STOLLEIS, *Das Auge des Gesetztes. Geschichte einer Metapher*, Beck, München, 2004.

Ezzel a lírai hang deklaratív beszédmodalitása egyeduralomra tesz szert a költői reprezentációban, mivel a tudás poetológiájába torkollik, és meghirdető nyelvi stratégiává válik. Ezt a költői magatartást nyelv, illetve szöveg és szubjektivitás homogenizált kapcsolata alapozza meg. Ezért terjed ki a szimbolikus kód ezen líra referenciális dimenziójára is, amennyiben annak episztemológiai jellegét biztosítja és költészet és politika, vers és önéletrajz viszonyát stabilizálja.<sup>7</sup> Ady nyilvánosságbeli sorsa ismeretesen nem választható el műveitől, gyakran azonban ez a szövegek kinyilvánított értelemintencióinak ellenében hat. A szimbolikusság esztétikai ideológiája mindenestre a versek és recepciótörténetük kitörölhetetlen elemét jelenti. Persze az Ady-költészet organikusan stabilizált és referenciálisan etablírozott viszonylatai mintegy ellenreakció értelmében vonatkoznak a líra önmagát innovatívként tételező alanyának törékeny nyelvhermeneutikai státusára: ezek a viszonylatok egytől egyig a költői jelprodukció alany felől végrehajtott „hitelesítésének”<sup>8</sup> protézisszerű, szupplementáris és kompenzáló stratégiáinak tarthatók. Ez a pszeudo-performatív vonás főleg az „Élet” mint fölrendelt anonim interpretáns – nem pusztán szimbólum – témájában íródik be a versek textúrájába Adynál. És ez a kényszer, valamint a hitelesítés szinkron megvalósítása mint a költői beszédmagatartás – szimbolikus–organikus összetartozásban „újramotivált” – instrumentalizációja és önautorizálása adja meg az innováció törvényét is (*Új vizeken járok*).<sup>9</sup> Mivel az „Új” Adynál mindig vagy polemikus módon az előzetes megértésben adott viszonylatok ellenében, vagy később a posztulált folytonosság értelmében kerül meghirdetésre (*Új s új lovat*),<sup>10</sup> sosem származik azonban az időbeli cezúra reflexiójából (mint a „búcsú” poétikáiban),<sup>11</sup> úgy lényegében véve nem egyéb, mint anticipáció, amely az én által adott jogot visszame-

<sup>7</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 51–52.

<sup>8</sup> Vö. Fried István kifejezéseivel: „önigazolás”, „ön-autorizáció”. FRIED, *I. m.*, 74–75.

<sup>9</sup> Az „új vizek” bejárásának területfoglalási gesztusa a térbeli metaforikával mintegy a törvény létesítését is figurálhatja a *Nahme* mint *nomos* értelmében. A névadás mint a (nagybetűs) szimbólumgenerálás mozzanata nyilvánulhat meg, amely rögtön – a foglaláshoz (*Nahme*) képest utólagos felosztás értelmében – referenciális tartományok artikulációjába megy át: „új kínok, titkok, vágyak vizen járok.” Vö. Carl SCHMITT, *Nomos, Nahme, Name = Uő., Staat, Großraum, Nomos*, Duncker&Humblot, Berlin, 1995, 573–591. Schmitt szövegeiből megtudható, hogy a tengerre kiterjedő tértotalizáció milyen fontos mértékben járul hozzá az újkori világkép és racionalitás, sőt technicizáltság konstitúciójához. (Ady kettős hagyományszemléletéhez az innováció tekintetében vö. FRIED, *I. m.*, 75–76.)

<sup>10</sup> Ezen vers esetében is, melyben alighanem a modernitás törékeny időtudata visszhangzik, feltűnő lehet, hogy imaként – felsőbb autoritáshoz címezve, a reményt megszólaltatva – prezentálja magát. Az *Új s új lovat* mintegy a „rendkívüli állapot” inszenírozásaként is felfogható, a vers kérő modalitása azonban olyan szuverenitást feltételez, aki fenntartja a kapcsolatot a törvénnyel.

<sup>11</sup> Vö. Karl Heinz BOHRER, *Der Abschied, Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996. Horváth János szerint Ady poétikáját nem az „emlékezés”, hanem az „életre idézés” fémjelzi (HORVÁTH, *I. m.*, 534.).

nőleges hatállyal alapozza meg. Ebben a metaleptikus genealógiában a jog jövőt vázol fel, tulajdon jövőjét diktálja. A sokat emlegetett „innováció” mint a költői nyelv megújítása ugyanis sosem tehető teljességgel a lírai én intencionalitásának alakzatává, itt tudniillik mindenekelőtt ezen költészet öntörvényesítő vagy törvényadó retorikájának effektusa (mint a jövőre irányított parancs vagy előírás). Az innováció amúgy is gyakran negációs vetületben jelenik meg (valaminek a tagadásaként), eszközelvű távlatban. Itt alighanem a modern világ diszperzív „varázstalanítási” effektusainak kiegyenlítéséről is szó lehet – a szubjektivitás oldalán. Szorosabban olyan legitimációs kényszer jelentkezik itt, amely a szubjektumot arra szólítja fel, hogy megnyilatkozásaiért saját életével kezessen – eközben azonban egy fölérendelt, sőt mitikus „Élet” mint egészképzet nevében cselekedjen és hajtsa végre beszédetteit. A szimbolikus reprezentáció tehát arra tesz kísérletet, hogy a lírai beszéd partitúrájának konstitutív hiányát – vagy másképp: redukálhatatlan ráutaltságát a másik ellenjegyzésére – az említett autoritásra való hivatkozással töltsse ki, és a beszéd referenciális indexét ezáltal biztosítsa. Ady mintegy az „Élet” diktátumának alávetettje, ezt a diktátumot jegyzi fel – úgy azonban, hogy ugyanakkor ő maga diktálja azt.<sup>12</sup> (Ady szövegei performatív cselekvésterének ezen konstitutív aspektusa a dikció szintjén azon jellegzetességnek felel meg, hogy a versek mintegy önnön felmondásukra vannak berendezkedve, és a célnélküli beszéd meditatív vonását majdnem nélkülözik.) Ez a kettőség képezi le az önmagát hitelesítő költői beszédaktus apóriáját és fémjelzi „Ady szerzőségének” jelenségét. Vádemelő és bíró, törvényhozó és végrehajtó instanciái fedni hivatottak egymást, az én önnön nyelvi magatartásában mintegy a törvényre tett hivatkozás és a törvényi ítélet végrehajtása között szituálja magát – az ítélező, az ítélet végrehajtója ugyanakkor szerzőfogalmat implikál, a „szerzőség” elve ebben a juridikus összefüggésben képződik meg. Költői funkcióinak ezen egybeesésében Ady lírai alanya mintegy arra autorizálja magát, hogy beszédét innovációként artikulálja, valamint nyelvileg (az utasítás és kijelentés retorikája) és referenciálisan megalapozza (hivatkozás a kettős módon értett „Élet”-re). A nyelvi hatalom jogban oldódik fel, pontosabban: a jog etablírozása *maga* a jog, ahol az általa felvázolt jövő csak ezen jog ismételésében konstituálódik. Ez a moz-

<sup>12</sup> Ilyen értelemben Ady versei mintegy a „kommisszárius diktatúra” Schmitt-féle fogalmának poetológiai síkját képezik le: a lírai én egyeduralmát különös módon mindig konstituált (alkotmányozott) szerv, pontosabban törvény, azaz végső soron legalitás hatalmazza fel (ahol a rendkívüli állapot éppen a legalitás fenntartása értelmében kerül bevezetésre). Vö. Carl SCHMITT, *Die Diktatur*, Duncker & Humblot, München–Leipzig, 1928, 130–137. Ady lírai alanyának (politikai-jogi értelemben vett) szuverenitása a jogon kívül tételezi önmagát az innováció „rendkívüli állapotában”, kizárást eszközölve a fennálló szokásrend uralma alól („új kínok, titkok, vágyak vizén járok.”), de éppen így teszi lehetővé a hivatkozást az (általa létesített) jogi referenciára, megerősítve ezzel a szuverén alany autoritását.

zanat vezeti ezt a lírát jellegzetes ismétlési retorikájához, amely mintegy a jogalap hozzáférhetetlenségéből következik és önmagát reaffirmálja: „a jog önismétlése nem ér el sem identitást, sem önmegalapozást, sokkal inkább határtalan önfelnagyításhoz vezet”.<sup>13</sup> A nyelvi állomány ezen amplifikációja Adynál többször különösen paródiakeltőnek bizonyult, itt azonban fontosabb, hogy ez a kiterjesztés az én sokat dicsért és kárhoztatott hipertrófiáját alapvetőbb módon engedi jellemezni. Az infinitívuszos-tautologikus költői retorika ugyanakkor felfogható a törvény artikulációját és befogadását szabályozó meggyőzés retorikájának effektusaként, „a törvény dalaként”, amennyiben minden törvény a perszuázio paratextuális jelzéseire van ráutalva, sőt termeli ezeket (preambulumok, bevezetések, megokolások), melyek át is veszik a törvény szerepét, feledtetve annak imperativikus jellegét.<sup>14</sup>

A „szimbolizmus” Adynál ugyancsak értelmezhetővé válik a protojuridikus „természeti” komponens (mint hivatkozási alap) és jogi cselekvés (beszédaktus) interpenetrációja felől nézve. A szimbólumok tételezése itt ugyanis jószerével sosem megy át a nevesülés allegorikus effektusaiba, hanem jellegzetesen anonim mozzanatok megnevezését jelenti, amelyek nem kerülhetnek konfliktusba a törvény legalizációs háttérrel. Anonim jellegük a természeti alapnak felel meg, ugyanakkor mint nem szingularizálódó (önnön tulajdonnevükkel interferáló) referenciák a törvény, a nomologikus igazolás ellenőrzése alatt maradnak. Nem figyelhető meg a katakrézis, az önkényes, motiválatlan jellétesítés beíródása a nagybetűs megnevezésekbe – a „szimbolizmus” ezen modellje teljességgel illeszkedik a beszéd inherens legitimitását fenntartó Ady-féle nyelvszemléletbe.<sup>15</sup> A szimbolikus(ság) szimbóluma Adynál már Horváth János szerint két oldalt fog át: „az élet szakadatlan folytonosságát” a természetelvű antropológia értelmében (fentebb anticipációként megjelölve) és például a mitikus „időtlenségét” (ami a „joggal” szövődik össze).<sup>16</sup> Ezek az aspektusok az önmagát feljegyző diktátum szimbolikus szerkezetében, az „élet” fölérendelt időtlen törvényének és az állandóságban való ismétlésének organikusan prezentált kapcsolatában olvadnak egybe.

<sup>13</sup> Judith BUTLER, *Dekonstruktion und die Möglichkeit der Gerechtigkeit = Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 137.

<sup>14</sup> Vö. Maria Theres FÖGEN, *Das Lied vom Gesetz*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München, 2007.

<sup>15</sup> A 9. lábjegyzet folytatásaképpen: a *Nahme* ezért nem a schmitti értelemben jelent megnevezést, amihez képest a felosztás (*Teilen*) mindig utólagos (de nem pusztán másodlagos), jóval inkább kezdettől fogva a nem-megnevezett (hanem evokált, „életre idézett”) tartomány referenciális repartíciójába megy át: „titkok”. A „titok” ezért mintegy a megnevezés ellentettje, a nem-allegorikus, nem-katakretikos névadás értelmezője – lényegében a saját inherens jogszerűségét tételező hatalmi gesztus reprezentánsa. Olyan referencialitásnak az indexe, amelyhez csak a nem annyira megnevező, mint inkább jogban feloldó (elosztó) törvényi rendelkezés férhet hozzá (az ezáltal létesített alany részéről).

<sup>16</sup> HORVÁTH, *I. m.*, 535.

A lírai szubjektum nyelvi cselekvését mindez mintegy természetjogi alapra helyezi, amely szerint „éppoly gondtalanul alkalmazhatók erőszakos eszközök igazságos célok érdekében, mint ahogy az ember »joggal« közelíti meg testével az elérni kívánt célt”.<sup>17</sup> Ebben a felfogásban „az erőszak természeti képződmény” és ez megfelel az Ady-féle szimbolikus poétika naturalizált látásmódjának.<sup>18</sup> Azonban a lírai hang eme természeti jogát nyelvi erőszak létesíti, amelynek performatív aktusa a mitikus egészből (például az „Élet” felől) vezeti le magát. Nem önmagában létesül tehát a természetjog, hanem a mitikus erőszak jogtételezése inagurálja,<sup>19</sup> amely önmagát azon természetjogi–organikus–kauzális alap felől legitimálja. Ezen erőszak jogfenntartó erőszakként nyilvánítja meg magát, azaz a joglétesítés mitikus, vagyis performatív megalapozásának *konstatív* móduszeként. Ady nyelvi magatartásának egész innovatív, azaz: szinguláris vonása ezen joglétesítéstől, ennek törvényétől (amelyet az „Élet” vagy „Idő” szimbolikus komplexuma artikulál)<sup>20</sup> válik függővé. Éppenséggel ellentétesen viszonyul ez a vonás sok nyugat-európai kortárs modernisztikus gesztusaihoz, akik a modernitás nyílt ígéretét csak a mitikus tartalmak destrukciójában és áthelyezésében gondolták ellenjegyezhetőnek. Ha a törvény nem tartalmazhatja az egyedit, a szingulárist, úgy Ady „innovációja” a jogfenntartó erőszak poetológiai funkcióösszefüggésébe kerül át, azaz a nyelv konstatív móduszához rendelődik. Így ezen poétikai nyelv instrumentalitása az erőszakra igényt tartó jog (a jogfenntartás) felől, az ön-authorized és hitelesítő beszédinstancia definitív deixise ugyanazon jog mint törvény (a jogalapítás) felől magyarázható. Ha ezt a törvényt az „Élet” diktálja, úgy a mitikus organicitás értelmében magáról az élet törvényéről lehet szó, biopolitikai attitűdről, amely „a jog életbeni immanenciájának alakzata”<sup>21</sup> (a jog inherens

<sup>17</sup> Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 28.

<sup>18</sup> Ahogy Benjamin fogalmaz: „E nézetek elevenen tartásához bizonyára hozzájárult a darwini biológia is, mivel Darwin – teljesen dogmatikus módon – a természetes kiválogatódás mellett egyedül az erőszakot tekinti eredendő és a természet minden vitális céljára megfelelő eszközhöz. A darwinizmus népszerűsített filozófiájában gyakran megmutatkozott, hogy milyen kis lépés választja el ezt a természetrajzi dogmát attól a még otrombább jogfilozófiai dogmától, amely szerint egyben jogszerű is az erőszak, ha szinte az egyetlen megfelelő eszköz természetes célokra.” Uő., 28.

<sup>19</sup> Uő., 49–50. Horváth János szerint – a lírai hang instituálásánál játékba hozott implicit rituálét exponálva – Ady olyan „vátesz [...] kit az emberi sorsot intéző hatalmak beavattak titkaikba”. Horváth, *I. m.*, 536. Költészettörténeti távlatban vö. BÁNYAI János, *Az Ady-vers kiöltetlen helyei* = *Tanulmányok Ady Endréről*, 81–82.

<sup>20</sup> „Ki törvényt mond suhanva fölöttünk, / A mindig ifju, bölcs Időt” (*Harc és halál*). Vö. még *A nagy kéz törvénye* c. korábbi verssel (*Vér és arany*)!

<sup>21</sup> Giorgio AGAMBEN, *Ausnahmestand*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, 99. Vö. Nietzsche megjegyzésével: ha „önmagában” (an sich) jogról és jogtalanságról beszélni értelmetlen, úgy „legfőbb biológiai szempontból nézve a jogállapotoknak mindig csak rendkívüli állapotoknak

bennefoglaltsága az élőben). Maga a mítosz írja alá vagy viszi színre ezt az immanenciát. Az élő törvény és a másodlagos, írott törvény hierarchiája<sup>22</sup> figyelhető meg például *A nagy kéz törvénye* című versben.

Ha a mitikus erőszak egyszerre „bűnbe taszít és vezeklésre kényszerít”,<sup>23</sup> úgy az ennek megfelelő nyelvi-retorikai stratégia azon privilégiumot tudja magáénak, hogy architextuális jelentésséggel felruházott beszédmodok révén kollektív, kulturális, úgymint politikai referenciamezőben tevékenykedhessen és rendelkezhessen.<sup>24</sup> A próféták archaikus-ótestamentumi stílusa (például az átok), a gyakori szerepdiskurzus a magyar nemzeti múlt mintái alapján, de talán még vallásos lírájának inszenírozott soliloquiuma is Adynál alighanem a lírai diktátum imént tárgyalt institucionalizálásának alakzatai és annak ítélő, „bűnbe taszító” és „vezeklésre kényszerítő” autoritását jellemzik, amely ezen két funkcióban önnön jogát (jogszerűségét) afirmálja. Könnyen észrevehető, hogy Ady költészetének szimbolikus kódolása extern értelemben, költészet és életvilág összekapcsolásában is végbemegy.<sup>25</sup> Schmitt fogalmaival szólva itt a legitimitás úgy jön létre, hogy az autoritás olyan legalitás felől igazolja önmagát, amit lényegében ő maga teremtett – megkerülve ezzel a rendkívüli állapotnak mind a jogot, mind az erőszakot egyszerre exponáló és romboló hatását.<sup>26</sup>

Előbb-utóbb azonban éppen ezen alapvető összefüggés felől nem kerülheti meg Ady lírája azt a fejleményt, hogy az individuális beszédaktusok által megcél-

szabad lenniük, mint a tulajdonképpeni életakarat részleges korlátozásai, mely életakarat hatalomra irányul, és amelynek mint összcélként egyes eszközöként rendelik alá magukat: azaz mint eszközök nagyobb hatalom-egységek létrehozására...” Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral* = Uő., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, V., De Gruyter-DTV, Berlin – New York – München, 1999, 309.

<sup>22</sup> AGAMBEN, *I. m.*, 84.

<sup>23</sup> BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, 52.

<sup>24</sup> Ehhez a stratégiához vö. Nietzsche megjegyzését: „feltalálják maguknak a jogot a nagy pátozra, a hatalomra, hogy átkozzanak és áldjanak...” NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*, XII., 548.

<sup>25</sup> Különösen jelentések ezért Ady azon levélbeli megnyilatkozásai, melyekben – 1914-ben, nem tagadható tényekkel szemközt – a természetjogra alapított erőszak tarthatatlanságát firtatja, ugyanakkor saját lírai diskurzusának vonatkozó modális aspektusát is kétségbe vonja: „Ordítani szeretnék, ha lehetne, a dühtől, hogy a mi embrió-polgárságunk, melynek lelkévé szegődni akartam, milyen állatlan ordítja a vért. Ez sohse volt érdemes azokra a javakra, mikhez eljuttatni szerettük volna őket. Szánja a fene az embert, én egyszerűen – mint őseim a Krisztusban, új pogányságban s halálos gögben – utálom.” „Vagy cinikus s elképzelni sem merőnek kell lennie most az embernek, vagy a biblia nagy prófétáinak nyelvén szólni s ez utóbbit unom.” Idézi KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 54.

<sup>26</sup> Vö. Carl SCHMITT, *Legalität und Legitimität*, Duncker & Humblot, München–Leipzig, 1932. Vö. „A rendkívüli állapot a törvény azon állapotát definiálja, amelyben a norma ugyan érvényes, de nem kerül alkalmazásra (mivel nincs »ereje«), és másrészt olyan cselekvéseket jelent, amelyek nem rendelkeznek azon törvények státusával, amelyek »erejét« elnyerik.” AGAMBEN, *I. m.*, 42–51., itt 49.

zott igazolás és hitelesítés garanciái törékennyé lesznek, és ezek nyelvi feltételezethez, valamint disszeminatív jelentéseffektusaik fokozottan előtérbe kerülnek. Ez Ady művében ismeretesen az 1912-es évtől számítható, mely év életművének első cezúráját jelenti, és amely kanonikus recepciótörténetét is tartósan elbizonytalanította. A mérvadó kötet jelentésszerű címet visel: *A menekülő Élet*. Több versben olyan poétikai jelzések fordulnak elő itt, melyek módosult beszédhelyzet függvényei. Olyan fogalmi-diszkurzív beszédmód jelentkezik itt, amely megvonja magát az elokvencia és a deklaratív dikció, a tételezett allegóriák és szimbólumok nyelvénél hipertrofikus kompetenciájától. A költői beszéd antropomorfizmusokra építő megalapozása fellazul, és az én szituálása több esetben olyan grammatikai funkcióhoz közelíti azt, mely funkció már nem determinálható a törvény konvenciója alapján: „Nincs jogom, hogy emléket hagyjak...” (*A békés eltávozás*). Később, *A magunk szerelme* kötetben a szerepdiskurzus kikérdezése következik be, ennek révén a „pragmatikus szerepkonkretizációk”<sup>27</sup> érvénye részben felfüggesztődik, a szerep jelensége kívülről érkező uralhatatlan távlatoktól válik függővé, még ha a trópusok és referenciák kapcsolata nem is válik megfordítható viszonylattá. Legfeltűnőbb módon a beszéd asszertív irányultsága vált át a látás szcenikai perspektívájának megkettőződésébe, amennyiben az én látottá válik, és distancia jellemzi a vele fenntartott viszonyt (*Dühödt, halálos harcban*). Látás és látottság khiasztikus módon kereszteződnek, és megvonják a látás előjogát az éntől. A megszólításban még a beszélő alany diszlokációja is végbemegy, amennyiben a megszólított te, az aposztrofáló kérdés oly módon afficiálja, amely a beszédet felajánlással, az ént objektummá és a beszédhelyzetet kölcsönös artikulációs konstellációvá változtatja (*Bosszús, halk virágének*). A költői beszédettek hitelesítése vagy igazolása ezekben a szövegekben elválnak a konstatív identifikációtól, és a megszólított te rendelkezésére bocsáttatik. Továbbá az elégikus modalitás is a búcsú poétikájába vált át, az aktuálisan távollevő másik utáni hívással, amely az ének identitást kölcsönözhetne (*Valaki útravált belőlünk*). Figyelemreméltó példát kínál a dezautorizáció beszédére az *Óh, furcsa Élet*, amely a szubjektumot odáig menően nyelviesíti, hogy utóbbi az „Élet” hivatkozási instanciáját már nem tudja intézményesítő törvényként evokálni: „Be rossz, hogy én egy tréfa, / Hiúság, Ady, senki sem vagyok.” Nem más a felelős a törvény defigurációjáért, a nem-tulajdonképpen beszédért, mint a tulajdonnév, melynek szinguláris referenciája itt nem mint olyan, sokkal inkább kiüresítésében és kontingenciájában merül fel az önmagát természetesként felállító jogi konvenció ellenében. Az alany elválnak itt annak kényszerétől, hogy a saját institu(cionaliz)ált törvényének nevében, s annak lehetőségétől, hogy *saját* nevében beszéljen: a diskurzus jogi modellje az én

<sup>27</sup> KULCSÁR SZABÓ, I. m., 60.



nyelvi pozíciójának önHITELESÍTÉSÉVEL együtt feloldódik. Sem a törvényi instancia vagy autoritás performatív alapja, sem a referencia konstatív azonosítása nincsenek itt már kéznél, sokkal inkább redukálhatatlan ambiguitásba siklanak át, amely az adott jog kiüresítését kezdeményezi. Megvonódik a beszéd grammatikai alanyának azon lehetősége, hogy saját magát mások nevében vagy fordítva: a megszólítottat saját nevében, végső soron önmagát fölérendelt legalitásba transzponálja, amelyet az én beszédaktusa diktálna. Nem véletlenül nyomul a halál és a „semmi” szemantikája ettől a kötettől kezdve az előtérbe, amellyel Ady a későbbi diszkurzív-intellektualizált líra fontos poetológiai fejleményeit előlegezi (főleg a kései Kosztolányinál, továbbá József Attilánál és Szabó Lőrincnél). A „Semmi” innen fogva nem fojtható el az „Élet” szemantikájában, afféle ürességgént gyakran szemben is áll az „Élet”-tel, sőt beleíródik ebbe, és különösen akuttá teszi az „Élet” fölötti rendelkezhetetlenséget, a jogalap megvonódását. „A szimbólumok elsorvadása”<sup>28</sup> a későbbi költészetben ezért a törvény felől nem (vissza)igazolható katakretikus effektusokat sokszorozza, megbontva a nomologikus poétika nyelv-szemléleti alapjait.

Az alany poétikai újraszituálása Adynál ismeretesen szereplírájának egyik vonulatában, az ún. „kurucversekben” is megfigyelhető. Ezekben a szövegekben az irodalmi hagyomány átsajátítása Ady számára a költészet textualizált retorikájának problémájává lép elő, és jelentésszerű tematikus áthelyeződést mutat a jog által diktált jövőről (az „innovációról”) a jog intern ismételhetőségére, amely mindenfajta „törvényt” önnön emlékezetévé tesz, nem engedvén azt jelenlévő alapként prezentálni vagy behelyettesíteni. A lírai diszkurzus saját törvényi mintájának (jövőbe kivetített) hitelesítése, ennek metalepszise kérdésessé válik, ami többek között az orákulumszerű beszédmod defigurációján olvasható le. Már az 1910-es kötetben (*Szeretném, ha szeretnének*) felbukkan ennek jelzése, *Az utolsó kuruc* című versben, amely a szerepet és az ént eldönthetetlenségben lokalizálja, ami a szerepkötött beszéd hangsúlyozott inszcenírozásának, a vég alakzatába való beírásának következtében keletkezik. Az én a szerepet nem távolíthatja el mint olyant magától, ami önprezentációjának különös „atópiájába” vezet.<sup>29</sup> A negativitás poétikája lerombolja itt az áthagyományozott beszédmod identikus idézhetőségét, többek között a jóslat is, illetve a „régibabonák” megidézését. A beszélés itt nem hivatkozhat meghatározott beszédaktusok időbeli digressziójára és az utolsó kuruc zárlatban képhez transzponált „érdemelt, rossz sorsa” az imaginációt nem engedi elválasztani bizonyos citációs effektustól. Ady a szerepkötött beszéd ezen distanciá-

<sup>28</sup> BÁNYAI, I. m., 82.

<sup>29</sup> Vö. ehhez, Király István alapján (*Ady Endre*, Magvető, Budapest, 1970, 707–712.) KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A szerepvessző poétikájáról = Tanulmányok Ady Endréről*, 208–209.

lásával és szubverziójával feltehetőleg Vörösmarty hagyományát is továbbírja (*Az élő szobor*).

Az ugyancsak jelentéssel bíró kötet, a *Ki látott engem?* (1914) tartalmazza a *Sípja régi babonának* című verset, amelyet egy „menekülő magyar” énekel. A lírai beszéd dezinstitutionalizáló nem-tulajdonképpen karaktere itt a következőképpen működik: a „síp” reprezentált hangjában olyan jelentéstani összefüggést létesít, amely a szerep-én nyelvi magatartásának egyáltalán alapvonását jelenti. Ebben a magatartásban a „bosszúra” és „kegyelemre” való jog ezek ellentmondásos eredményeivel szemközt érvénytelenedik, következésképpen a zárlat ambivalens konstellációja mint a lírai diszkurzus hitelesítési instanciáinak megvonódása értelmezhető.<sup>30</sup> Bosszú és kegyelem mégis az intencionált beszéd ellenautorizálásaként lépnek fel, és a meghirdetési aspektus általa végrehajtott referenciális biztosítását kérdőjelezi meg: intencionalitás és hivatkozási instancia kiasztikus módon kereszteződnek, felfüggesztve a beszéd eszközölvi jellegét. A „sipszó”-ban evokált „átok” minden látszat ellenére nem kapcsolható folytonos módon össze a zárlatbeli esküvel. Sem az ismétlés identifikálása (a jogfenntartó erőszaké a „bosszú”-ban), sem egy literális adomány vagy eskü autonóm performatívuma (a joglétesítő erőszaké a „kegyelem”-ben) nem tarthatók fenn a vers ambivalens szignifikatív szerkezetében. Éppoly kevésbé sikerül a „határ” performatív felállítás a zárlatban a „vér” toteme, az én és a haza közötti kapcsolat ellenében – mind az elválasztás, mind a kapcsolat ugyanolyan hatállyal bírnak. Ebben a nem-tulajdonképpen összefüggésben a szerep és a benne lerakódott szemantikai állomány magának a költészetnek a performatív funkciójában mint fikcionális, ugyanakkor megkerülhetetlen katakrisz jelennek meg.

Ezzel a tudás poetológiája fokozottan konfliktusba kerül önnön performatív bázisával – az ennek megfelelő fogadtatás nyilvános diszkurzív skandalumok és viták formájában nem is kímélte a szerzőt. Egy még későbbi vers (*Két kuruc beszélget*) érdemes még ebben az összefüggésben a figyelemre. A beszéd itt maga mögött hagyja az – Ady korábbi lírájától is – etabliozott értékkoordinátáit és az ennek megfelelő kódokat, sőt egyáltalán kinyilatkoztató mint ítéelő jellegét: „se nem nagyon hajráz, se nem nagyon reszket.” Főleg azt a bűnösszefüggést teszi ambivalenssé („ez nem a mi vétünk”), amely a máshol problémátlanul kihirdetett törvényben létesült, megadva ezzel az átok poétikájának alapját: „Itt régik a bűnök, itt régik az átkok / S itt ujak a bűnök s itt ujak az átkok.” A történelmi és korkritikai referencia metaleptikus tételezése valamely ítélet vagy jogrendelkezés alap-

<sup>30</sup> Itt a zárlat kijelentésének egy idézett népdal rímzavaival történő érdekes összeszövése figyelhető meg, ahol ezek a rímzavak jelentéstaniilag velük szembenálló kontextusba kerülnek be. Vö. KIRÁLY István, *A megkötöttség verse*, ItK 1973, 283.

ján<sup>31</sup> itt nem foganatosítható a verifikáló vagy hitelesítő stabilizáció mozzanatában. Ady költészete ezen a ponton bevallja magának, hogy (ön)institucionalizáló hatalmát olyan ismételterősség keresztezi, amely annak diktáló instrumentalizációját nem engedi maradéktalanul megalapozni valamely világszemléleti előzetességben. Sőt az én megkettőződése a joglétesítő és jogfenntartó mozzanatok elválásában, ezen funkciók inkompatibilitásában érhető tetten.

Ady útjának utolsó állomását a líra jogigazolásának dekonstrukciója felé vezető úton ezért majdnem logikus módon a *Nem feleltem magamnak* című vers jelenti. Ez az alighanem leginkább diszkurzív és kontingens nyelvi mozgásnak átengedett szövege lírájának szubjektív artikulációs hátterét, korábbi „bátor hangját” és „elvét” az irónia éles fényébe vonja, míg az „Életet” „felejtés” áldozatává teszi. A vers azonban nem merül ki ebben, mivel a „felelet” mint a beszédinstanciához fűződő reciprok viszony legitimációját és létfeltételét egyáltalán szó szerint „elejti”. A vallomás mint „a szubjektum önkimondása”<sup>32</sup> nem etablirozhat olyan beszédhelyzetet, amely tételezett kvázi-jogi konvención nyugodhatna. A „felelősség” ekképp nem annyira etablirozott jogrenddel szemközt, hanem az identifikálható énnel való kontrasztban kérdőjeleződik meg (hasonlóan, mint az *Óh, furcsa Élet* esetében, hiszen mindkét vers a jogalkotó beszéd azon problematikus pontjára mutat rá, amely éppen az ént mint egyediséget ítéli el, azaz törli kezdettől fogva – nem pusztán az alany tranzitív legalizációs stratégiája vall tehát kudarcot, hanem ezen stratégiának magára az énré irányuló következményei kerülnek előtérbe).<sup>33</sup> Ez a „felelősség” itt nem jogot jelent az én és nyelve között már előzetesen aláírt szerződésre a performatív kompetencia értelmében, jóval inkább a beismerő diszkurzus alanya vonja meg magát a transzcendentális autoritástól, még ha ez nem más, mint az alany szingularitásának lelkiismerete is. Ez az egyediség ugyanis a nyelvi matéria iteratív dimenziójában végbemenő feloldódás folyamatában létezik – és a „felelet” lehetetlenségét nem annyira önmagában vagy egy kérdés felől villantja fel, mint inkább az önmagát állítólagosan hitelesíteni képes szinguláris beszédinstancia apóriájának értelmében. Utóbbi sokkal inkább fikcióként nyilvánul meg, amely a „felelősség” posztulátumával mint a beszéd transzcendentális-referenciális megalapozásával szemközt néma marad. Nem véletlenül idézi a kései Kosztolányi egyik legfontosabb szövegében a dialogikus líra küszöbén pretextusként Ady ezen kései versét. Az *Ének a Semmiről* éppen a „válasz”

<sup>31</sup> Vö. „A sors tehát abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítéltetést; alapján olyan élet ez, amelyet előbb ítéltek el, s csak azután lett vétkes. [...] A jog nem büntetésre ítél, hanem bűnre.” Walter BENJAMIN, *Sors és jellem*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Angelus Novus*, 63.

<sup>32</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ, I. m., 65.

<sup>33</sup> Nem más, mint saját lírájának ezen kompromisszummentes felülvizsgálata helyezi Adyt fontos pozícióba a későmodern költészet számára (Babitsnál nem figyelhető meg hasonló lépés).

elmaradásában fedezi fel a hagyomány virtuális, semmilyen önhatalmú én által nem ellenőrizhető, mivel az önlegitimáló retorikától eloldozott nyelvét, amely csak nem tetszőlegesen kivitelezhető idézésében szabadítható fel: „de nem felelnék, úgy felelnék...”

A költői beszéd latensen jogi paradigmájának Ady általi inaugurálása az ő hagyományvonalában álló más alkotók beszédhelyzetének reflexiójában is megfigyelhető. Például Illyésnél én és kimondás hangsúlyozott egybeolvadása, valamint a beszéd feltételezett kollektív készítése adják meg az alapot a legalitásorientált igény számára: „jog lesz, mi bűn volt azelőtt!” (*Hősökről beszélek*) Az Ady-féle költői irány képviselői közül egyedül Juhász Gyula ütközik bele a jog poétikai beírásának kikezdehetőségébe, ő is pályája legvégén. Utolsó kötetében (*Fiatalok, még itt vagyok!*), illetve a hagyatékban rendre felbukkannak olyan szövegek vagy szövegrészek (*Még valamit...*), melyek a lírai én interpretatív védnökségét a szöveg felett valóban relativizálják, és eszköztelen, részben alulretorizált, dezesztétizált nyelvhasználatot vezetnek be (vö. például *Néma jajszó*: „Imádság, átok már hasztalan.”), ezek visszhangja aztán a kései József Attila szövegeiben jelentkezik, ahol az én nem jelenlevő beszédinstanciáktól válik függővé. Juhász Gyula következő sorai a maguk módján többek között a *Tudod, hogy nincs bocsánatot* előlegezik: „Mily messze vagytok, emberek, / És én is mily távol vagyok, / Valami titkot keresek, / Az életet, mely elhagyott. // Talán én voltam hűtelen? / Már nem várok és nem adok, / Számomra nincsen kegyelem. / És nem segít irgalmatok”. (*Mily messze vagytok...*, 1929)

Az Ady költői nyelvében tulajdonképpen nem tematizálható, fentebb tárgyalt nyelvi-performatív összefüggések költészettörténeti revidálásához Szabó Lőrinc és József Attila dialogizált lírája jut el. Ezen túllépés tétje nem más, mint az igazságosság eloldása a jogtól, azé az igazságosságé, mely Benjamin szerint „föloldozza a bűnöst, nem bűne alól, hanem a jog alól”.<sup>34</sup> Tekintettel Adyra például a *Tudod, hogy nincs bocsánat* lehet jelentésszerű szöveg, amennyiben a vele folytatott párbeszédként is olvasható. Az ítélkező, önnön jogát (önfelmentésként, azaz bocsánatként is) adományozó és totalizáló diszkurzus visszavétele aligha lehetne mélyrehatóbb: „Ne vádolg, ne fogadkozz [...] ne hódolg és ne hódíts [...] Maradj fölöslegesnek, / a titkokat ne leld meg...”. A „titkokat ne leld meg” kitétel pedig Ady *A Minden-Titkok versei* című kötetére is rájátszhat és éppen az öninstitucionalizáló, önnön orákulumát törvényként (félre)olvasó beszédmódra vonatkozhat. Ha a „titok” figurációja Adynál fentebb az én konstitúciójával – a tételezett jog általi intézményesítésével a megnevezés ellenőrzése révén – került összefüggésbe, akkor a „maradj fölöslegesnek” kitétel olyan énről beszél, aki ugyanakkor te is,

<sup>34</sup> BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, 52.

és önnönmagának ezen birtokolhatatlanságában nincs hozzáférése a joghoz, amely fenntartaná magának a nyelvi referencialitás intézményesítésének képességét (mint jogalapító felhatalmazást). A feltételezett szuverenitás nem tudja kivonni magát a jog tételezésének és egyidejű roncsolódásának következményei alól: a jog dereferencializálását és a szuverén aktus létesítő erejét egyként nem képes elérni, inkább a köztük lévő spektrális, fiktív térben oszcillál. Az aktus ugyanis jogi referencia citátumát hívhatja elő, a jogi hivatkozás viszont hirtelen azon erőszakot nyilváníthatja meg, amely elkülöníthetetlen a jogtól. Ebben az eldönthetetlenségben viszont a szuverén költői megszólítás alakzata bomlik fel, a lírai szólam azon képessége kerül a szubverzió hatalmába, amely megnevezésként valamely jogra tett hivatkozásban tételezne referenciákat (önnönmagát mint szubjektumot vagy másik ént) vagy hajthatna végre „performatív” műveleteket (például a megbocsátást). A megszólítás beszédette a megbocsátás performatívumának végrehajtásától függ, ha utóbbi lehetetlen a hozzá tartozó alanyiség hiányában vagy meghatározatlanságában („maradj fölöslegesnek”), akkor ezzel maga a megszólítás struktúrája, a címzés lehetősége, végső soron a szöveg referenciális kódja problematizálódik.

### *A szép jegyében: esztétizmus és az artisztikus költői alany*

Az artisztikum metafizikájának korszakos artikulációs képletét Nietzsche gondolata szolgáltatta a világ „esztétikai fenoménként” történő igazolásáról. A költői beszéd és szubjektum areferenciális önszituálása a modern magyar líra másik költészeti modelljében messzemenően a nyelv esztétizálása, az artificiális képződmények autoritása felől hitelesíti önmagát. A poétikai kompetenciák a költői tradíció nyelveinek átszajátításától válnak függővé. Szómágia, artisztikus kifejezés mint a nyelv médiumának művi (paradigmatikus) formája bizonyos nyelvi effektusokat mint költői jelentésséggel felruházott szimbolizáló entitásokat kanonizálnak. Babits jellemző kifejezése szerint szonettjei „miniatűr oltárok” (*Szonettek*) – ahol tehát a nyelv köznapi jelentéstani és referenciális aspektusát mintegy feláldozzák, és adományként ajánlják fel az artisztikus instancia számára. Ez a mozzanat ugyanakkor a modernitás kontingens és anorganikus időtudatát is mintegy ellensúlyozni van hivatva.<sup>35</sup> A világ esztétikai fenomenalizációja Babits és mások poétikájában azonban nem vezet a lírai beszéd radikális személytelenítéséhez és dereferencializációjához, hanem – ha nem is mindig explicit módon, de – még mindig indi-

<sup>35</sup> Vö. Hans Robert JAUSS, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität* = Uő., *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 14–15.

viduális beszédpozícióhoz kötődik, ahol az esztéta és artisztikus költői magatartás adott esetben az alany nyelvi önprofilírozásának szolgálatában is állhat. (A költőiség önleírása itt sem jön ki szövegen kívüli referenciák nélkül – a magyar nyelvű klasszikus modern líra kikerüli például George következetes hermetizmusát, a szó izolálása a lexikai-stilisztikai és tropológiai szintre korlátozódik, lényegében tehát ornamentális szereppel bír, a „kein ding sei wo das wort gebricht” mélyreható tapasztalata nélkül.) A személytelenítés ugyanis alááshatná az esztétikai fenomenalitás igazolási stratégiáit mint az artisztikus módon helyettesített világegészre tett egyvonalú hivatkozást. Így a költői individualitás jelenléte mégis megtalálható referenciapontként ebben a modellben, valószínűleg nem teljesen eloldva az élményesztétika premisszáitól. Ebben az értelemben nem találkozunk a nyelvválság anticipációjával a magyar esztétizmusban, ahogy az Hofmannsthalnál a nyelvi tételezésekbe vetett bizalom fenyegető kiüresedésében jelentkezett (*Ein Brief*). Noha első pillantásra világok választják el Adyt és Babitsot egymástól, az én hipertrófiáját a „poeta doctus” artisztikus magatartásától, mégis az utóbbinál sem szálazódik szét az individuális értelemben elgondolt költői szubjektivitás és nyelvi artikulációjának retorikai instituálása (és kettejük rokonsága így az elveszített totalitás mindenkori újratelepítésére irányuló hajlamukban is szembeötlővé válik).

Babits lírája alapmagatartásában a modernitás tudatának aspektusaira reagál és ezeket az esztétikai fenoménnel igyekszik közvetíteni (Nietzsche értelmében), mely igazoló instanciaként a modern önmagától elváló jellegét is gyógyítani látszik. Az „autoritativ múlt”<sup>36</sup> elvesztését más autoritások kompenzálják, első helyen az artificialitás. A szép ezen istancionalizálása nehezen választható el a költői alany – mint az empirikus és transzcendentális én kibékülésének – önigazolásától. Babits lírájának tropológiai praxisában ez a viszonylat a denotatív megnevezés és az „esztétikai” metaforizálás, referencia és trópus kontrollált kapcsolatában nyeri el megalapozását. A világ artisztikus igazolását a költői jelhasználatban ugyanakkor a költői individualitás kettős – intern módon kibékítendő – struktúrája szavatolja.

Az *örök folyosó* például a klasszikus széptől a „beauté fugitive” felé vezető lépést jelezheti, melynek areferenciális létmódja az önmagán túllépő időbeliség értelmében lesz belátás tárgya, ahol sem retrospektív, sem proleptikus módon nem adódik megállapodási pont a lírai én számára: „De engem űztön űz a Rém, / ki-re nincs szem, mely visszanézzen, / s előre, bármi les felém, / futok gyáván, futok merészen, / habár előre jól tudom, / nem érhetem végét egészen”.<sup>37</sup> A költői kép

<sup>36</sup> Vö. *Uo.*, 53.

<sup>37</sup> Ez a motívika érdekes módon Adynál is fellelhető, a *Jó-Csönd herceg előtt* és később az *Új s új lovat* című versekben. A magyar klasszikus modern költészet mediális előfeltevéseinek és paradigmáinak vizsgálatában ez az – alighanem véletlenszerű – egybehangzás különösen tanulságos: mind-

és a látás is explicit apóriába futnak: „Mi haszna széttekinteni? / A síma égnek semmi ránc / s szemed a földet nem leli.” Az „örök” mozzanatáért érdekes módon a véges kényszeresen önmeghaladó jellege kezeskedik, a végest a vers ha nem is eszközszerű értelemben, de lényegében csak vonatkoztatási keretként tételezi. Ez azt jelenti, hogy a szubjektumkoncepció és a hozzá társítható kifejezésmód továbbra is érintetlenek maradnak, mivel a szöveg az önmagát túlhaladó időbeliséget csupán formálisan – mint folyamatot, nem mint a levált, de éppen ezáltal visszatérő elemek (újra)generálását is – érti, ami éppen antropomorfizálásukon olvasható le (mint már Adynál is). Egy „beauté fugitive” tehát, amelyből éppen az allegorikus komponens – a szép önmegkettőző jellege – hiányzik, amelyet például „maszkszerűséggént” lehetne megnevezni.<sup>38</sup> A lehetséges túlélés ezen mozzanatát az artificialitás kompenzálja, melynek stratégiája az időtapasztalatot lényegében a szubjektivitásra köti vissza. A kötet záró versében – *A lírikus epilógja* – a modern időtudat autotranszgresszív pillanatnyiséga mint ciklikus, még inkább azonban mint a szubjektivitásba való térbeli bezárulás értelmeződik, mely alanyiség a dolgok világát nem képes elérni.<sup>39</sup> Éppen a „tünékeny”, tranzitórius időbeliség ezen térbeli-izotopikus átértése enged arra következtetni, hogy Babits

két esetben hallásról van szó, amelyre nem következhet látás, legfeljebb csak „belső képek” formájában. Ez az önprezentációs adottság mintegy az inverzét jelenti a Baudelaire-t értelmező Benjamin megfontolásainak, aki Simmelt idézi a modern költészet allegorikus jellegéről írott tanulmányban hallás és látás észlelési diszpozícióiról a modernség mediális körülményei között. „Simmel igen szerencsés megfogalmazást talált a dologra: »...aki lát, de nem hall, az sokkal... nyugtalanabb, mint aki hall, de nem lát. Ez bizonyára nagyon fontos a nagyváros szociológiájára nézve. A nagyvárost az jellemzi, hogy a látás határozottan túlsúlyban van a hallással szemben...«” (Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus Novus*, 853.) Nem olyan képek tapasztalata a meghatározó Ady és Babits poétológiai számára, melyek kommunikativitása bizonytalan, és amelyeket bizonyos értelemben aláírással kell ellátni (lásd Uő., 897.), hogy egyáltalán jelentéshez juthassanak, hanem hangok hallása, melyekhez képeket kellene imaginálni. A mediális észlelés logikája aligha alulbecsülhető mértékben különbözik Baudelaire és később Benjamin allegorikus intencióitól, ahol a „kép” éppen a modernség mediális konstellációinak változékonyságát jelenti: „Az, amiről tudjuk, hogy nemsokára eltűnik előlünk, az válik képpé.” (Walter BENJAMIN, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* = Uő., *Gesammelte Schriften*, I.2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 590.) A képek ezen exterioritása Adynál csak akkor válik problémává, amikor bizonyos szövegekben eltávolodik lírájának mitikus módon biztosított szimbolikus kódjától, amit például *Az eltévedt lovas* kanonikus szövege elsősorban a hang módusában inszceníroz („vak ügetését hallani”, „nóta”).

<sup>38</sup> „A divatos szférájában a modern határának átlépése olyan folyamatként jelentkezik, mely az éppen még érvényeset nem csak elértékteleníti, hanem lökésszerűen, a szerves lefolyás átmeneti hanyatlásgörbéje nélkül, taszítja vissza a túlélő maszkszerűségébe.” JAUSS, I. m., 14–15.

<sup>39</sup> Erre a versre vonatkozóan tanulságos lehet Simmel kortárs megjegyzése: „mindannyian fragmentumok vagyunk, nem csak az általános emberé, de önmagunké is” (Georg SIMMEL, *Soziologie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1908, 33.). Babitsra alighanem csak a mondat első része érvényesíthető.

száma a kommunikáció és a világszemléleti megragadás uralhatóságának végső korlátját nem a nyelv vagy a dezauratizáló temporalitás jelentik, sokkal inkább a szubjektum azonossága önnön tudatával, mely identikusság megakadályozza a hozzáférést a dolgokhoz, melyek következésképpen feloldhatatlan másságként – szellemi lényegiségektől megfosztva – állnak vele szemben (vagy csak „másodlagos” esztétizálásban vonulnak be a költői beszéd rendjébe, ami ugyancsak az alany transzcendentális kompetenciáját erősíti meg). Noha természet és lélekállapot transzparens megfelelése fellazul több vers kérdezősi módusában, ezen kérdések mégis az alany bensőségségének, illetve beszédmódjainak kontextusában hangzanak el, és nem távolodnak el radikálisan posztromantikus gesztusoktól. Mivel nem személytelenednek, úgy a tárgyiságok a költői alany által végrehajtott esztétizáló transzferben egy, a megnevezéstől el is választott nyelvi-tropológiai dimenzióba transzformálódnak. Esztétikai igazolásának ezen operációjában az alany önmagát, azaz nyelvi magatartását hitelesíti, megalapozza az erre a magatartásra (és nem másra) fenntartott jogát.<sup>40</sup>

A második kötet leghíresebb verse, az *Esti kérdés* látszólag a nyelviség felértékelésében érdekelt, a „kérdés” mozzanata mellett az „este” motívumát illetően is, amit a vers pretextusa, Hugo von Hofmannsthal *Ballade des äußeren Lebens* (1894) című költeménye emfatikus módon mint „egy szót” jelenet a szövegbe („Und dennoch sagt der viel, der »Abend« sagt”). Mivel azonban Babits verse fenntartja többek között az észlelés „szószerintisége” (az „este” fenomenalitása) és az esztétizálás („bársonytakaró”), illetve kognitív szimbolizáció („vedd példának...”) oppozícióját, amely a hasonlat transzparens tropológiáját generálja,<sup>41</sup> lényegében elvét a nyelvi komponens reflexióját. Az *Abend* Hofmannsthalnál ugyanis nem rögzített jelentéstan instrumentális megidézésének tárgya, hanem alapvetően *tulajdonnévvé* válik, azaz nyelvi létmódja módosul. Babits azonban épp ezt a tulaj-

<sup>40</sup> A „dolgok” (*Dinge*) szerepe Rilkenél a költői nyelv általi tanúsításukban (vö. *Kilencedik duinói elégia*: „oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein.”) kezdettől fogva kikerül a rögzített igazolási-felmentési attitűd keretei közül, ahogy ez Babits esztétizáló-artistikus nyelvhasználatában megfigyelhető. Rilkenél ezzel „az igazoló poézis lehetősége kérdőjeleződik meg”. (Peter PFAFF, *Der verwandelte Orpheus. Zur „ästhetischen Metaphysik” Nietzsches und Rilkes = Mythos und Moderne*, szerk. Karl Heinz BOHRER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983, 301.)

<sup>41</sup> Hofmannsthalnál ehhez képest a hasonlatalanítás merül fel: „...und gleichen / Einander nie?” Fontos továbbá a játékmotívum hangsúlyos jelenléte („Was frommt das alles uns und diese Spiele?”), a deteleologizált mozgás mintegy pozitív mozzanata, ami Babitsnál ugyancsak nem vehető észre. A játékmotivika hasonló kontextusban Rilkenél is meghatározó, vö. például a *Das Karussell* című verset 1906-ból („Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel. [...] Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet, / ein seliges, das blendet und verschwendet / an dieses atemlose blinde Spiel...”). A játékmotívum a korai Kosztolányinál, Rilke elmélyült olvasójánál bukkan fel, ám nála is jobbára a fenomenális önmagára utalás tükörszerű trópusaként.



donnevesülést kerüli ki, ami előreláthatatlan referencializálódásában feltörné az eszközelvű esztétizáló átvitel *törvényét*. A megnevezés ezért latensen hatalmi és nem kommunikatív gesztus Babitsnál, ahogy ezt a „vedd példának...” momentum a vers végén félreérthetetlenül jelzi. Ahogy Adynál a „szimbólumteremtés” jellegzetesen anonim létezőket emelt a jelképiesség státusába, ezzel azonban éppen a törvény aktánsaiként értelmezte őket, amennyiben nem allegorikus jelentésmegkettőződésbe (például név és jelentés diszjunkciójába) írta át őket – úgy Babitsnál a megnevezés csupán az esztéta hasonlatozás előzetes (ennyiben problémátlan) mozzanata, az esztétizáló átvitel mint törvény (ennyiben éppen egyediségtől megfosztott) referenciája. Mindkettejük esetében a szó, a megnevezés médiumának és tárgyának tulajdonnévbe, a megnevezés latens citációjába történő átváltása ütközik akadályokba. Jó okkal: hiszen ha ez megtörténne, úgy a nyelvi erőszak hatalmi beszédhelyzetét és öntörvényesítő, valamint törvényadó aspektusát kezdené ki.

Mivel a törvény mindig rá van utalva az alkalmazásra és fundamentális ígéret-jellegében nem választható el az ismétléstől, úgy a mindenkori időértelmezés modelljével szükségképpen funkcionális viszonyban áll. Az *Esti kérdés* gondolati problémáját ismeretesen az időbeliség önmegsemmisítő módusza jelenti, melyet a vers azonban formális váltásként ért (a kontingencia mint eset vagy példa jelenik meg), és jellemző módon a deiktikus-exemplifikáló utasítás asszertív beszédgesztusában artikulálja, a vers zárlatában: „vedd példának a piciny fűszálat...” Itt hiányzik a halál mozzanata, mely Hofmannsthalnál nagyon is jelen van („totenhaft verdorrt”, „Trauer”), a materiális túlélés vagy hátramaradás effektusa, amely a differenciáltabb módon értett – eseményként, nem pusztá, kalkulálható önazonos visszatérésként megtapasztalt – temporalitáshoz elengedhetetlen lenne.<sup>42</sup> Látható, a „fugitive”-jellege mint a szép pusztá struktúramozzanata és nem annyira médium, emlékezet vagy olvasható konstelláció jelenik meg.

Az *Esti kérdés*-féle hatalmi beszédhelyzet mögékérdezése József Attila *Jön a vihar...* kezdetű versében megy végbe, ahol a „vedd” gesztusa az evokált létezők általi adás aktusába íródik át: „Borzongásuk a nem remélt vád – / így adnak e kicsinyek példát, / hogy fájdalmad szerényen éld át, / s legyen oly lágy a dallama / mint ha a fű is hallana, / s téged is fűnek vallana.” Ebben a valószínűtlen ado-

<sup>42</sup> Vö. MAX WEBER, *Wissenschaft als Beruf* = Uő., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 1968<sup>4</sup>, 594–595. A halálhoz Hofmannsthalnál, általánosan tekintve vö. Hermann BROCH, *Hofmannsthal és kora*, ford. GYÖRFFY Miklós, Helikon, Budapest, 1988, 116. A „fűszál”-motívika Hofmannsthalnál és Babitsnál különben idézet is lehet a Zsoltárokból (90, 4–6.): „Mert ezer esztendő annyi előttem, mint a tegnapi nap, a mely elmúlt, és mint egy őrzási idő éjjel. Elragadod őket; olyanokká lesznek, mint az álom; mint a fű, a mely reggel sarjad; Reggel virágzik és sarjad, és estvére elhervad és megszárad.”

mányban az én a létezők virtuális „vallomására” utalja rá magát (amely „vallomás” kvázi-jogi instanciája ő maga már nem lehet). A létezők „példája” tehát sem episztemológiai-objektíváló módon nem ragadható meg, hanem egy „exemplum” adománya a „csoda” értelmében. Az artisztikus eljárás törvényét és az esztétikai szubjektum mint ezen törvény végrehajtási és tanúsító instanciáját először József Attila és Szabó Lőrinc költészete tárja fel mint az esztétista lírabeli exkluzivitás kódjának pszeudojogi önpozicionálásait. Babits esetében ez poetológiájának<sup>43</sup> következő megfejtését teszi lehetővé: a dolgok megragadása mint „fenomenológiai” vagy referenciális magatartás a törvény végrehajtási aspektusának, a „reflexív-gondolati”, „általános” jelleg a törvény (ön)tanúsításának felel meg – mely törvény nem mást jelent, mint a világ igazolását az esztétikai jegyében (amely azonban mindig a költői szubjektivitás önlegitimálásával jár együtt, melynek transzcendentális része az artisztikus, esztétizáló eljárásra formált jogban valósítja meg önmagát, ez az eljárás pedig az empirikus ént egyáltalán poétikailag felelős jogalannyá változtatja, vö. a „vedd példának...” mozzanatával).

Babits kései poétikájának többször kiemelt darabja, a *Csak posta voltál* ugyan nem adja meg a szubjektum történeti-kulturális elhelyezésének és folyamatszerűségének desztinációját, annál inkább viszont a küldő instanciát, és időfeletti és transzkulturális folytonosságba veti bizalmát, mely mint örökség a felejtést is önnön struktúramozzanataként integrálja magába. Ez a pozitivitás a poetológiai szinten empirikus helyzetek artikulációjában (akárcsak az *Esti kérdésben*) és a beszéd ki-mondásjellegében tükröződik, mely főleg az utolsó versszakban mint a szubjektum nyomát és elfelejtését a történelemben firtató kérdésre adott válaszként merül fel. Előtte a kérdés és válaszolás attitűdje kifejezett módon a megszólított alanyhoz rendelődik hozzá egy kvázi-dialógusban, az én szólamának rajta túli megalapozásával és autorizálásával („a barbár csúcsoknak *nemmel* feleltél, / mert szülőfölded felelt általad.”). Ha az utolsó strófa mondja ki a fölérendelt választ,<sup>44</sup> úgy az adás előjoga az aposztrofáló instanciának jut, ezzel a dialogicitás igazából

<sup>43</sup> A Babitsról írott mértékadó monográfia szerzője a lírai stratégia célját „az észlelés és kifejezés diszkontinuitásának feloldásában” próbálta szituálni (vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 322.). Babits recepciójának ismeretesen az a sajátság, hogy líráját alternatív módon vagy tárgyias költői fenomenológia (Rába György) vagy tisztán eszmélkedési és gondolati költészet (Németh G. Béla) képviselőjeként értelmezték. Talán mégsem beszélhetünk nyomós különbségről, amennyiben a lírai én („gondolati”) szituálásának módozatai ugyanolyan mértékben dologiságokat (mint az én másikat) vonnak magukkal. Az én reflexiói mindig tárgyiságra vonatkozó kiindulópontokkal rendelkeznek, ahol ugyanezen én mint benyomások, asszociációk, emlékezések, sőt idézetek felvevőjeként és alanyaként cselekszik. Még ha ezek gyakrabban példaként is jelenetездőnek a vers általános kérdészi irányja számára, nem távolíthatók el a poétikai reflexiók folyamatból, sokkal inkább ennek hordozói.

<sup>44</sup> Ebben az értelemben a kései versek többször perszonalizálják a transzcendentális instanciát, főleg a *Jónás könyve*, ahol a jellemző mondat az „Úr” szájából hangzik el, a próféta empirikus értelmének címezve: „A szó tiéd, a fegyver az enyém. / Te csak prédikálj, Jónás, én cselekszem.”

lezárul és nem félbemarad a lírai kérdés eldönthetetlen végkimenetelének nyitottságában. A párbeszéd itt lényegében csupán regulatív szereppel bír – nem úgy, mint Kosztolányinál, aki ugyanekkor megjelent versében (*Ének a semmiről*) az (önfelszámoló) válasz adásának effektusát a „halottaknak” tulajdonította („de nem felelnek, úgy felelnek...”)<sup>45</sup> és a szöveget kérdésekbe futtatta ki. Nála a felejtés és a halál komolyanvételéről van szó<sup>46</sup> – az artikulált élet(történetek)nek a „semi” megy elébe és nem valamely transzindividuális és -kulturális „múlt” mint nyelvi legitimációs és felelősségi instancia. Kosztolányi verse idézeteket telepít a saját beszédbe, méghozzá Ady saját költészetével leszámoló verséből, a *Nem feleltem magamnak* radikális lemondásából!<sup>46</sup> Kosztolányi megvonja a lírai beszédétől a felelősség tételezésének, az integratív (vagy polemikus) válasz adásának lehetőségét és a más szövegekre, illetve hangokra való ráutaltságot a textuális szinten is ambivalenssé teszi. Babits poétikája nehezen tűrhetett volna hasonló cezúrát saját nyelvi-világsszemléleti alapjaiban, amely az esztétikai egészszelvűség koncepcióját az individuumfölötti „neoklasszikus” hagyományképződés gondolatával cserélte fel. Ez a vezérelv a transzcendentális én instanciáját és az empirikussal szembeni főlnyét újólag igazolta (a „művészetvallás” modelljére emlékeztetően), újrafoglalva a világ esztétikai helyettesítésének korábbi elvét és funkcióját.

Visszatérve Kosztolányihoz: nemcsak az *Ének a semmiről* a „semi”-vel, de a *Halotti beszéd* is a halállal és felejtéssel szemközt a nem-tulajdonképpen beszédet forgalmazza. A végről mint egyedüli referencia alakzatainak összefüggésében csak citációs effektusokban lehet beszélni, amelyek a szingularitást rögtön fikcionalizálják is („hol volt, hol nem volt egyszer”). A halál előre-elgondolhatatlanságával szemben csak szerepszerű, indirekt beszéd lehetséges.<sup>47</sup> Azaz a szerep a beszéd radikális veszélyeztetettsége és a vele heterogén materialitás általi kihívása következtében lesz megkerülhetetlen (azáltal, hogy a beszéd nem nyúlhat vissza semmilyen mögöttes jogi-legitimációs instanciára) – és nem valamely tételezett törvény ismétlő recitálásának vagy referenciális tanúsításának konvenciójaként működik.

Az esztéta metaforálás belső diszjunkciójának szempontjából az *Őszi reggeli* lehet tanulságos, mely a szépet a múltbeliség státusában inszenírozza (ez a fenti két versben a halál és a felejtés reflexiójával kapcsolódott össze). Ez olymód tör-

<sup>45</sup> Megfigyelhető, hogy Babits a halál-felé-való-lét inszenírozására tulajdonképpen nem képes saját nyelvet kifejleszteni: az *Ősz és tavasz között* túl sok nyelvi-motivikus klisé terheli.

<sup>46</sup> Ady és Kosztolányi verseihez vö. KULCSÁR SZABÓ, *I. m.*, 64–65.

<sup>47</sup> Vö. NÉMETH G. Béla, *Századutóról – századelőről*, Magvető, Budapest, 1985, 313. Ő az „Unvordenkliches”-t azonban magában a szerepben („a szavakban”) látja inszenírozva – szemben jelen dolgozat álláspontjával, mely a szerepet éppen az „Unvordenkliches” inkorporálhatatlanságából, ezáltal paradox jelenlétéből vagy közelségéből származtatja.

ténik, hogy a nyelv kitörölhetetlen és ellenőrizhetetlen referencialitásának a tropológián és motivikus izotópiákon túlható hatalmát – minden esztétizmus bevallatlan problémája ez – mintegy az inszcenírozás szintjén veszi implicit módon tekintetbe. Ahogy ezt Molnár Gábor Tamás tanulmánya<sup>48</sup> megmutatta: az utolsó sor – „Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem” – kimondatlanul a halált idézi meg (a *meghalok* kijelentést), noha a figurális leírás ezt a referenciális-allegorikus effektust nem tartalmazza. Azt lehetne mondani, hogy a gyümölcsök prezentációja Hegel leírására emlékeztet *A Szellem fenomenológiájából*, az (antik) „művészetvallás” elbúcsúztatásáról, ahol ezen művészetvallás központi motivációja – a felajánlott és felajánlás, adomány és adományozás egybeesése – az aszimmetrikussá váló prezentációban viszonylagossá lesz.<sup>49</sup> Kosztolányinál ez azon szubjektum halálát is jelenti, mely ezért az identitásért kezeskedett volna. Ezen anticipált halál *mint* jelentés bizonyos értelemben csak referenciálisan nevezhető meg (pontosabban: hallgatható el), lehetősége nem más, mint a literális és átvitt jelentések spektrális önállósulása, cezúra vagy hézag az előszeretettel gyakorolt tropológiai átvitelekben. A halál nem vihető át maradéktalanul a metaforizálásba(n), pontosan ezen maradék, mely minden kratülikus nyelvmanipulációban és helyettesítésben hátramarad. A „halál” Kosztolányinál sem más, mint betű szerint „csak egy nyelvi dilemma elfojtott neve”,<sup>50</sup> ebben az esetben a nyelvi referencialitása, mely sosem fordítható át maradéktalanul trópusokba (azaz: kontrollálható jelentésekbe sem), de éppen ezért literális adottságként sem kezelhető. Kosztolányi ezzel rámutat az esztétista (sőt a saját) nyelvfelfogás apóriáira.

A *Számadás* kötet azonos című szonettciklusa (1933) nem csak igénye felől rokonítható József Attila *Eszméletével* (1934). Mindkét szöveg radikálisan leszámol a kollektivistikus és prófétai, diktáló és ítélő költőszerepekkel: „nem üdvözöl téged, nem istenít fel, / nem göngyöli a lelkét sem alád” (Kosztolányi) – „Az meglett ember [...] ki nem istene és nem papja / se magának, sem senkinek” (József Attila). Ez ugyanakkor a költői megszólítás bizonyos nyelvi paradigmáit is elbúcsúztatja („nem kérve semmit és semmit se várva”), az utópikus-eszkatologikus elvárások és a lírai beszédhelyzet hozzájuk tartozó megalapozásának felüggesztésével. Kosztolányi (akárcsak József Attila) ebben a Babits-féle, az én etablirozott „értékek” alapján történő neoklasszicisztikus önizolációjával szem-

<sup>48</sup> MOLNÁR Gábor Tamás, *Költőiség, köznapiság, konvenció = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor – BENGI László – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2001, 187–201.

<sup>49</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* = Uő., *Werke*, III., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 547–548.

<sup>50</sup> Paul DE MAN, *Autobiography as De-facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York, 1984, 81.

ben folytat költői polémia. A lírai hang eme politikájának erőltetése helyett az én – mondhatni – tautologikus tanácsban részesül: „Ülj egy sarokba, vagy áll félre, nézz szét, / szemedben éles fény legyen a részvét...” Az én mint „flaneur”, amely ugyanakkor idegen sorsokban való részesedésre figyel, anélkül, hogy ezen részesedést teleológiába írná be vagy előfeltételezett eszkövel alapozná meg – ez a poétikai alany paradox feladata.

Ha a *Hajnali részegségre*, az ott prezentált vendégsemantikára, az így értett részesedésre utalunk, a vers nyelvi önprezentációjának arra a jellegzetességére kell felhívni a figyelmet, amelyről már Németh G. Béla is beszélt: a mindennapi társalgás fatikus fordulatainak használata és a meghallgatásra irányuló kérések<sup>51</sup> figyelemreméltó szerepet játszanak az exkluzív költői nyelv részleges dezintitucionalizálásában (mint máshol is a kötetben). A vendég nem az otthonosban, de nem is az átláthatatlan idegenben tartózkodik, így beszédpozícióját a búcsú kettős alakzata jelöli meg: az otthonostól vett búcsú és a várható elköszönés a vendéglátótól. Ez a kettősség azonban nem pusztán beszédhelyzetet jelöl, hanem a gyónásként értett prezentáció aktivizálja: ez hajtja végre azt a beszélést, amelyben vendéglétről egyáltalán szó eshet. A gyónás beszédaktusa éppen az előzetes jogitörvényi kontextustól és ennek referenciális biztosítékaitól elszabaduló vendéglét vetülete, amennyiben feladja az autoritásra irányuló hivatkozást vagy az (elvárt) autoritás megcélzását.

<sup>51</sup> Vö. NÉMETH, *I. m.*, 310.

## A *Halálfi*ai (a magyar „ördögregény”) motívumhálózata

1. Babits Mihály a *Halálfi*ai anyagának formálásában, elrendezésében nem a hagyományos oksági elvet követi. Úgy tűnik, az író tudatosan vállalja a klasszikus modell „dekonstrukcióját”, amikor regényében a következőképpen reflektál magára az alkotásra: „Ki állapítja meg az események igazi összefüggését? A regény-író nagyozol, pontokat köt össze, melyek a valóságban külön állanak; s elhanyagolja a pontokat, melyek rajzába nem illenek. Nem jobb-e egyszerűen a pontokat rajzolni: a történések e csillagait, melyeket lelki szemünk úgyis annyira hajlandó a Sors csillagképeivé kötni össze? holott igazi összefüggésük és egymásrahatásuk láthatatlan.” (74.)<sup>1</sup>

E láthatatlan szálak sejtetésében a motívumoknak kitüntetett szerepe van. A *Halálfi*ai-ban a metaforikus, motivikus szinten kibontakozó összefüggések rendszere fontos formaalkotó, strukturáló elv, mélyíti a regény jelentésszintjét, s az így létrejövő szűzsé a regény értékviszonyainak, a benne kifejeződő babitsi világgépnek hordozója.

Dolgozatunkban<sup>2</sup> a regény fő motívumaiból szerveződő motívumhálózatának megrajzolásával szeretnénk bizonyítani, hogy ennek – az anyagát, műfaját, strukturáltságát illetően nagyon összetett – műnek lehetséges olyan olvasata is, amely túlmutat a regény hagyományos, az elsődleges narratíva társadalmi-szociológiai értelmezésén.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A továbbiakban zárójelben a kritikai kiadás oldalszámaira hivatkozunk. Többnyire az első kötet-re (ha nem, külön jelöljük). Ugyanennek a kiadásnak az oldalszámait adjuk meg, ha a regénynek a Pesti Naplóban megjelent változatából vagy kéziratokból idézünk, ezek ugyanis az első kötet *Mellékletében* szerepelnek. BM-Hf 2006 = BABITS Mihály, *Halálfi*ai, I–II., s. a. r. SZÁNTÓ Gábor András – NÉMEDINÉ KISS Adrien – T. SOMOGYI Magda, Argumentum, Budapest, 2006.

<sup>2</sup> A jelen munka része egy (megjelenés előtt álló kötetben szereplő) nagyobb tanulmánynak, amely kiegészített, átirat változata egy 1990-ben az ELTE-re beadott bölcsészdoktori disszertációnak (NÉMEDINÉ KISS Adrien, *A magyar „ördögregény”*. Babits Mihály: *Halálfi*ai)

<sup>3</sup> Ezt az értelmezést Babits nyilatkozatai alapozták meg. „Társadalmi regény, a lateiner-osztály regénye” – mondja például a Magyar Hírlap tudósítójának (1926. aug. 3.). De hozzáteszi azt is,

A mű recepciótörténetének kezdetén, de főleg a Babits-kutatás nyolcvanas évekbeli fellendülését követően egy-két munkában találkozunk utalással a regény valamilyen mélyebb dimenziójára. Farkas Zoltán 1927-es kritikájának,<sup>4</sup> illetve később Németh G. Béla<sup>5</sup> és Fried István<sup>6</sup> tanulmányainak figyelemre méltó megítélései azonban bizonyítatlanul, kifejtetlenül maradtak. Mi Fried Istvánhoz részben hasonlóan a megkísértés, az ördöggel való szövetség (bűnbeesés), a bűnhődés (megváltás?) regényeként olvastuk a *Halálfiat*. Ebből a szempontból Nelli és Imrus párhuzamos története mellett a „dualisztikus kettősség” más vonatkozásban is felismerhető a regényben – miként azt Németh G. Béla fölvetette – a mű érték-szerkezetében, melynek egyik pólusa a Gonosz. Ezt a pólust – korábbi dolgozatainkban<sup>7</sup> – Imruska történetét követve a motívumok elemzésével mutattuk be. A jelen munka – ugyancsak a motívumok analitikus számbavételével – a másik pólus megrajzolásával teszi teljessé a dualisztikus szerkezet képét.

Elemzésünk igazolja Rába György megállapítását, hogy a „Halálfiat kompozíciójának s atmoszférájának legfőbb szervező elve” a „szimbolikává mélyülő motívumrendszer”,<sup>8</sup> s a regény motívumszerkezete hordozza az érték-szerkezetet; s cáfolja azt a vélekedést, hogy a „Halálfiat építményének [...] nincsen egzisztenciális mélyperspektíva létrehozására alkalmas intellektuális »emelete«”.<sup>9</sup>

A *Halálfiat* univerzalitását, lelki-eszmei-filozófiai mélységét gazdag poétikai eszközrendszer szolgálja, amelyből kiemelhetjük a sokirányú rájátszást a *Divina Commediára* és a *Faustra*. Természetesen fontos szerepet kapnak a szimbolizációk, a külső, belső ismétlések, motívumok. Ezek a *Halálfiat*ban gyakran kultúrtörténeti toposzok, archetípusok, mitológémák, emblémák, Berzsenyi, Dante, Goethe,

---

hogy „Bizonyos fokig önéletrajz is.” Egy korábbi alkalommal így nyilatkozik: „a magam kialakulásának a lelki körülményeit próbálom tisztázni.” (Prágai Magyar Hírlap, 1926. jan.) A regény megjelenése után egy Ignotusszal készített interjúban azonban már arra büszke, hogy néhány olyan alakot teremtett, „aki amellet, hogy egyéni, reprezentatív emberi is.” S ugyanitt mintha maga is művének magasabb dimenziójára gondolt volna, amikor a következőket mondta: „[...] az egyes események, az egyes tények ne váljanak szét éles kontúrral, hanem oldódjanak fel egymásban s mindabban, ami az emberi életen túl van. Állandóan érzékeltetni akartam az emberi élet kicsinységét, esetlegességét, a mindenségben való elfolyását. [...] Ezért is adtam szavaimnak olyan aláfestést, amelyben mindig egyszerre szól a költő érzéseinek, képzeleteinek, felfogásának egész orkesztruma, – olyan zengést, amely minden pillanatban jelenvalóvá, érezhetővé teszi az egész emberiség létezését, a föld forgását, a csillagokat.” (IGNOTUS Pál, *Babits Mihály a Halálfiatról*, *Literatura* 1927/6., 197.)

<sup>4</sup> FARKAS Zoltán, *Halálfiat. Babits Mihály regénye*, Magyar Újság 1927. június 5.

<sup>5</sup> NÉMETH G. Béla, *A látszat-lét világa – s a kitörés kísérlete*, Új Írás 1985/6., 68–69.

<sup>6</sup> FRIED István, *Jegyzetek a Halálfiat című regényhez*, Dunatáj 1987. jan., 52.

<sup>7</sup> NÉMEDINÉ KISS, *A magyar „ördögregény”*; Uő., *Az önvizsgálatról az újjászületésig. Motívumok Babits Mihály Halálfiat című regényében*, It 1992/3., 524–545.

<sup>8</sup> RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 242., 245.

<sup>9</sup> FÜLÖP László, *A lírikus nagyregénye. Adalékok a Halálfiat elemzéséhez*, Alföld 1983/11., 46.

Baudelaire stb. műveit evokáló allúziók, ám vannak olyan fogalmak, képek is, amelyek csak a regény világában kapnak többletjelentést. Dolgozatunkban mindezek differenciált bemutatásától eltekintünk. Leegyszerűsítve motívumokról beszélünk. – A motívumokat a narratív struktúra olyan (képi vagy szituációs) ismétlődő s ezáltal jelentésbeli, kompozicionális, strukturális funkciót kapó szeg-mentumainak tekintjük, amelyek rendszert, hálózatot alkotva a műalkotás jelentésdimenzióját mélyítik, s értékszerkezetét, világképét hordozzák.<sup>10</sup>

2. A *Halálfi*ai főbb szereplőinek – sok családi és egyéni életrajzi elemből szőtt – életútja, szellemi arculata egyaránt jelképezi az egyes ember, a nemzet és „az ember” sorsát, útkeresését, a megváltás lehetőségét. Erre az összetettségre már a regény elején felfigyelhetünk: az első fejezet (*Évek*) 1. része felveti „Magyarország” sorsának kérdését, a fejezet utolsó, a 12. pedig az „érző óramű”, Imruska sorsáét. Szerkezetileg kiemelt helyen, a fejezet végén, szerzői kommentárban – a választ is sejtetve – megfogalmazódik az alapp probléma: „Egyet azonban egész világosan megértett Imruska. És ez az volt, hogy van valahol valami – maga sem tudta, hol van és mi az? – ami fontosabb minden egyébnél [...]. Megértette, hogy az élet küzdelem valami nagy Jóért, amit folytonosan veszély fenyeget; [...]. Ezért kell harcolni titkos és idegen lényekkel [...]. És hogy mi az a nagy Cél, amiért ezekkel küzdeni érdemes: azt a felnőttek bizonyára tudják, és Imruska is meg fogja tudni, mire nagy lesz.” (31–32.)

A regény azt az utat mutatja be, amely eme tudáshoz vagy afelé vezet. A két főszereplőt, mint Ágostont és Dante utazóját, a „vágy”, a „szomjúság” hajtja, s útjuk végén eljutnak valamiféle felismeréshez, belátáshoz, ha nem is a dantei (Isten-) látásig (*Isteni színjáték*, 33. ének), csak a „legfőbb Jó” (33. ének) megsejtéséig. Ez a tudás bonyolult és összetett: tapasztalatból, racionális felismerésekből és misztikus élményekből szövődik.

Az út a megismeréshez, a megvilágosodáshoz kerülőknön át halad. Mind Nelli (az anya), mind Imrus (a fiú) „regénye” a megkísértés, bűnbeesés történetének változata. E tekintetben érintkezik a mű a középkori moralitásokkal is. Ezekben a Pokol és a Menny erői harcolnak az ember lelkéért. Dosztojevszkij belső drámaként jeleníti meg a konfliktust: az ember lelke az Ördög és az Isten harctere. A babitsi mű – legmélyebb rétege – az embernek a Rosszal folytatott küzdelmét

<sup>10</sup> Motívumértelmezésünk alapja: SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, Budapest, 1988.; Ingrid DAEMMRICH, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*, Franke, Bern–München, 1978.; CSÜRI Károly, *Két ismétléstípus irodalomelméleti státusáról = Ismétlődés a művészetben*, szerk. BONYHAI Gábor – HORVÁTH Iván – VERES András, Akadémiai, Budapest, 1980.; BERNÁTH Árpád szócikke (*Világirodalmi lexikon*, VIII., főszerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1982, 630–631.)



mutatja a világban, amelyben a Rossz jelen van, diadalmaskodik, a Jó „rejtőzködik”. Az ember világából hiányzik a Szeretet, a teljesség, a Lélek egysége.

Érthető, hogy a *Halálfi* szereplői – nem véletlenül Cenci kivételével – elégedetlenek; s mert családi életük, létük, személyiségük, lelkük csonka, elvágyódnak, keresnek valamit, nem is mindig tudják, hogy mit. Ennek az elvágyódásnak ősi szimbóluma a „szomjúság”, amely a regény igen sűrűn emlegetett szava. A szomjúság tárgya sokféle. A keresés, a vágy alanya: „a lélek”.

A morálfilozófiai, ismeretelméleti értelemben vett keresésnek a metaforája az „utazás”. Az utazás mint valóságos kalandozás és lelki-szellemi keresést jelképező cselekvés ősi és modern toposz. A motívum metaforikus szinten összekapcsolja és szimbolikus jelentéssel gazdagítja Nelli és Imrus történetét. – Az utazás motívumkörébe tartozik az utas-, utazó-, illetve a tenger-, a hajó-motívum.

Mind a térbeli-fizikai, mind a szellemi utazásra elsősorban az „ördögi” szereplő, Hintáss Gyula ösztönzi a főhősöket, s így ő lesz a cselekmény demiurgosza. Alakja – mint minden szereplőé – a regényvilágnak nemcsak a történelmi-szociológus szintjén értelmezhető, de a legelvontabb jelentésszinten is. Az „ördögi” szereplő és bizonyos fausti elemek okán (a mű a Faust-téma sajátos parafrázisának tekinthető) a *Halálfi* a modern 20. századi ördögregényekkel rokonítható, de azoknál korábbi, és benne a mitikus szint nem olyan nyilvánvaló, illetve az ördögi figura kisszerűbb és ironikusan bemutatott. S mint azokban, Babits regényében is „az apokaliptikusnak nevezhető szellemi helyzet” tükröződik, annak egy (a Balassa elemezte regényekéhez képest korábbi) harmadik „állapota”.<sup>11</sup>

A regény kozmoszában a kereső, elvágyódó lélekre gyakorolt ördögi vonzerő mellett megtalálható az ellentétes, a pozitív transzcendens erő jelképe<sup>12</sup> is; nem erőszakos, nem szavakkal kápráztat el, nem csábít; „mindent lát”, megért, hallgat és sugárzik; olykor rejtőzködik; a kereső ember azonban – az ördög erőteljesebb, látványosabb, látszólag ígéretesebb vonzásában – ritkán látja meg. Ennek az isteni erőnek, a „Fény”-nek a jelzése a „csillag”, a „gyertyafény”, a „sugár”; máskor a bot, a hegy, a szőlő attribútumokkal felruházott, mitikus alakká formált Cenci.

A regény legfőbb motívumkörei (a „lélek”, a „szomjúság”; az „utazás”, a „tenger”, a „hajó”; az „ördög”; a „csillag”, a „fény”) együtt legteljesebben Imruska történetében vannak jelen. Talán jelzik, hogy ő az igazi főszereplő, az ő életútja azonban csak a Nelliével ellenpontozva kap jelentést. Anya és fia, Nelli és Imrus sorsának, életútjának – hangsúlyozott – párhuzamossága és ellentétessége jelképes

<sup>11</sup> BALASSA Péter, *Az ördögregény két huszadik századi változata. A Doktor Faustus és A Mester és Margarita*, Medvetánc 1988/1., 35–47. Dolgozatunk további részében még teszünk néhány összehasonlító megjegyzést – a teljesség igénye nélkül, hiszen ez a munka külön tanulmányt igényelne.

<sup>12</sup> Ebből a szempontból a *Halálfi* közelebb áll a Bulgakov-regényhez.

érvényű. A regény néhány kritikusától eltérően úgy véljük, hogy a két történet a mű legmélyebb jelentésszintjében szerves egységet alkot.

**2.1.** A mű két fontos, mondhatnánk kulcsfogalma, a lélek és a szomj összetartozik.

**2.1.1.** Egyéni szinten többek között Miskára, Nellire, de leginkább Imrusra vonatkoztatva találkozunk a „lélek” fogalmával. Nellinek Hintáss közelében „zavart lett egyszerre a lelke”. (46.) Az ő „gyenge” lelkét, Miskának pedig „szenvetű lelké”-t (185.) emlegeti az elbeszélő.

Imruska életútját végigkíséri a „lélek”-motívum. Születését Homérosz hasonlatával így adja tudtunkra az író: „[...] mint lombokra lombok az erdőn [...] tört utat egy síró lélek a Végtelenből [...] Nelli testének eleven kapuján.” (21.) Növekedésével-fejlődésével párhuzamosan sorjáznak a „lélek” életkorra utaló jelzős formái. (137., 168., 254., 292., 298., 387., 398.) Idővel gyakoribb lesz a lelki-szellemi tartalmat jelölő jelzővel ellátott kifejezés. (261., 398., 545.) A hamleti kérdéssel vívódó kisdíák lelkének „kifejezhetetlen kavargásai”-ról olvasunk (330.), majd a pályaválasztás előtt álló ifjúról tudjuk meg, hogy „lelke szomjazott” a tanári pálya kínálta feladatra (359.); a Noémin aratott győzelem után pedig „lelke tele volt büszkeséggel”. (379.) Első autodaféjához az az előreutaló kommentár kerül, hogy a „fiatal lélek örökös főnix”. (387.) A Pestre érkező, magát magányosnak érző fiú „szomjas lelke tájékozatlanul lihegett” (391.); a kávéházban, ifjú barátai és Hintáss Gyula, a szabad gondolkodás vonzásában „lelke különös mámort érzett”. (428.) Bár „lelke legmélyén” (431.) nem nagyon bízott Hintássban, mégis haladt az általa mutatott úton, s így hamarosan „lelke komplikált felelősségérzések terheit viselte”. (505.) Sorsának tragikus fordulóján Imrus érzését az elbeszélő „a túlvilágra jutott lélek érzése”-hez hasonlítja. (576.)

A serdülő Imruska magatartására reflektálva az elbeszélő a lélek „komplikált titkai”-t emlegeti. (267.) Az emberi lélekről általában leginkább Hintáss szónokol. (91., 263.) Hintáss lelkéről viszont csak abban az összefüggésben esik szó, hogy éppen mivé „stilizálja” a lelkét (156.), illetve lelki vetkőzésekor éppen melyik fátlyat veti le. Az ő fátlyoltáncával kapcsolatban is elmélkedik az elbeszélő az ember belső világának bonyolultságáról: „ki látta valaha meztelen bőrét a Léleknek? s ki mondja meg, melyik az utolsó fátyla?” (515.)

Szó van a „magyar lélek”-ről is (211–212., 463–464.), és a lélek fogalmával összefüggésben felvetődnek a legáltalánosabb világnézeti kérdések is. (405., 533.)

**2.1.2.** Imruska „lelké”-hez gyakran társul a *szomj-szomjúság-szomjazott* kifejezés-bokor valamelyik eleme. A szomjúságnak átvitt, metaforikus jelentése ismert. A lelki-szellemi értelemben vett kifejezésnek akkor is emelkedettebb stílusértéke

van, ha ma már a használata, mondhatnánk, elég „köznapi”. De az ősi-bibliai kép kisugárzása a szó ünnepélyes konnotációját erősíti.<sup>13</sup> A babitsi életműből is jól ismert a platóni-ágostoni szomjúságérzet, „örökös vágy” az isteni Igazság felé, az Igazságszenvedélyes szeretete, a filozófiai Erősz. Dante Babits fordította *Commediá*-jában a lélek vágyának gyakori szinonimája a „szomj”.

A „vágy” és annak metaforikus változata a „szomjúság”, a „szomj” a *Halálhai*-ban is sűrűn előforduló fogalmak. Az nem meglepő, sőt igen sokatmondó, hogy Cenci nénihez nem társul a fogalom egyik változata sem. Annál inkább a többi főbb szereplőhöz, de feltűnően elkülönülni látszik a „vágy” és a „szomjúság” használati köre. A „vágy” és a „szomj” megkülönböztetése finom distinkciót teremt az említett szereplők vágyának tartalma, minősége, szenvedélyessége között.

Cenci néni leányaihoz, Kovács Lacihoz, Hintáss Gyulához meg a feleségéhez, Erzsikehez leginkább a „vágy” szó kapcsolódik. Legtöbbjük esetében a szűkösnek érzett gádorosi-sóti életből való kiemelkedés vágya inkább csak érzés, félnék, bizonytalan gondolat, kivéve Hintásst, aki – másokat is csábító módon – szavakba is önti elvágyódását.

A „szomjúság”-motívum Miska, Imrus és az egyetemi ifjak vágyának magasabb (egyúttal sokkal bonyolultabb és ellentmondásosabb) lelki-szellemi tartalmát jelöli. Leggyakrabban Imruskával kapcsolatban hangzik el. Nem véletlenül, hiszen ő a legtudatosabb, Németh G. Béla szavaival: „*az eszméleti s a lelki individuáció nélkülözhetetlenségének és kikerülhetetlenségének tudatáig*” jutott szereplő.<sup>14</sup> A fogalom először apja „kalandos tanítás”-ára (290.) vonatkozik: szomjazta „a bíró liberalizmusát”. (289.) Később – a Gittától kapott könyvek hatására – általánosabb értelmet nyer: „szomjazott valami újra, valami merészre!” (374.) Pesten „az Élet híres szomja” gyötörte (391.), a „szellem szomjúsága vitte”. (527.) S „ugyanaz a szomj, mely Imrusban is égett” (405.), kapcsolta össze a fiatalokat, „a szomjas *intellectuel*”-eket (406.): „tudásszomj és tetszszomj” (545.), „kultúrszomj”. (504.) Szó van „egy egész nemzedék [...] szomjúságá”-ról; (508.) sőt „egy ország elepedt velejében fölgylt fájdalmas szomj”-ról is. (577.)

S természetesen kimondatlanul is ott érezzük a regény világában a legmagasabb rendű tárgy iránti legmagasabb rendű szomjúságot is: a „Lélek” szomját az „Abszolútum”-ra (182.), az „Örökigazság”-ra (639.), a „nagy Jó”-ra (31.), a „Fény”-re. (618.)

A szomjúságmotívum értéktartalma – amint ezt később látni fogjuk – nem állandó, hiszen a vágy tárgyának értékével függ össze. Nelli vágyai artikulátlanok, mások (Kovács Laci, Hintáss, Imruska) gondolataiban jobban körvona-

<sup>13</sup> A legszebb példáját a 42. zsoltárból idézhetjük: „Mint a szép híves patakra [...]”. Az *Újszövetség*-ből pedig Jézus szavait: „Ha valaki szomjazik, jöjjön hozzám és igyék.” (Jn 7, 37)

<sup>14</sup> NÉMETH, I. m., 64.

lazódik a vágy tárgya, s szóban is artikulálják: a tenger, Velence, Budapest felé tekintenek.

**2.2.** Babits regényében utazott Nelli Hintáss-sal, és „utazó volt” (380.) Imruska. Útjuk a vidéki otthonból Itáliába, illetve Budapestre vezet meg vissza. Ténylegesen is, szimbolikusan is. Párhuzamokkal és különbségekkel.

**2.2.1.** A nehezen bejárható út, az akadályokkal tele *utazás* ősi mitopoétikus elem. A valóságosan vízszintes irányú utazás egy belső, lelki utazásnak a metaforája, amelynek végeztével valamilyen felismeréshez jut a hős vagy valamilyen metamorfózison esik át. Dante művében is vágtyól a „látás”-ig vezet az utazó útja. (Ilyen felismerések sejlenek a pesti kalandja után anyjához megcségyenülten megtérő Nelli gondolataiban – 249–250.) A középkori irodalomban – mutat rá Lotman – összefüggés van az utazás, az utazás motivációja és a személyiség etikai formálódása között. A földrajzi térben való helyváltoztatás az utazót a kegyelem állapotának magasabb fokára juttatja el.<sup>15</sup> Hasonló „utat” jár be a *Halálfa*i hőse is, akinek lelki metamorfózist hangsúlyosabbá teszi különös „halála”, amelyből „főnixként” új életre születik.

A regény szövevének fő szála a honnan-hová ellentétes pontjai között feszül. Az egyik póluson a sóti-gádorosi élet, a változatlan, a sokat hangoztatott „Unalom” világa (szimbolikus értékét kiemeli a nagybetűs írás, Vörösmarty versének tudatos allúziója – 463.), jelképesen: a „szárazföldi” lét; vele szemben, a másik póluson a vágyott nagyvilág, a másfajta élet, a lehetőségek, a „szabadság”, jelképesen: a „tenger” világa. A Gádoroson, Sóton maradók „szárazföldi emberek”. (23.) A sóti és gádorosi „szárazföld”-ről elvágódó utazók célja a veszéllyel is fenyegető „tenger”.

**2.2.2.** Az „utazás” – a hozzá tartozó „hajó”-képpel együtt – jól ismert a görög-római irodalomban (Homérosz, Horatius): a „világ tengerén” hányódó hajó a veszélyeztetett állami és egyéni lét metaforája. A romantikus hagyomány, majd a szimbolizmus továbbfejleszti az „élet tengeré”, az „élet hajója” metaforákat: értelmeződik az ember és a „tenger” viszonyának antitézise síkján, illetve a szabadságban megtestesülő rokonságuk gondolata nyer benne kifejező formát. A lázadás, az elvágódás, a keresés, a végtelenség, a borzasztóan félelmetes megismerésének, a bizonytalanba való utazásnak a vágya: mindez része a kép jelentésmezejének, asszociatív erőterének.

<sup>15</sup> Jurij M. LOTMAN, *A földrajzi tér fogalma az orosz középkori szövegekben* = Uő., *Szöveg, modell, típus*, ford. BÁNLAKI VIKTOR és mások, Gondolat, Budapest, 1973, 347–348.

A regényben a „tenger” kezdetben Nelli kalandjával összefüggésben Velencéhez kapcsolódó konkrét jelentése az „Élet és Szerelem tengere” kifejezésben átvitt értelmet kap. (384.) Mivel Imrus számára a nagybetűs Életet Budapest jelenti, nem véletlen, hogy a tenger Budapest egyik metaforája is. (384., 393.) Lássunk még néhány példát! Szabad függő beszédben olvassuk az életét Pesten is sivárnak érző Imrus reményét kifejező Ady-idézetet: „*az én yachtomra vár a tenger!*”, amit az elbeszélő ironikusan ellenpontosz, s így leszállítja a fiút arról a pienesztálról, ahová karácsonykor képzelte magát: „gyávának érezte magát a tengerrel szemben”. (472.) Nelli később úgy érzi, hogy Pesten bajba jutott fiának élete „a tenger fölött” hányódik. (612.)

A „tenger” tehát jelenti egyfelől az igazi tengert, Velencét (melynek csillogását már a történet elején Gyula vetíti az elvágódók szeme elé, s amiről Imruskának Vivi dada mesél), ahova Gyula magával ragadja az akarattalan Nellit; másfelől a „kőtenger”-t, Budapestet, ahova Gyula és lányai közvetetten csábítják Imruskát, de ahová ő – anyjával ellentétben – saját elhatározásából és (a társadalom megváltoztatására irányuló) küldetéstudattal utazik.

A vizek motívumhálózatának két pólusa („sötét vizek” és „tisza, jó vizek”)<sup>16</sup> közül a tenger – kevés kivételtől eltekintve – a vizek poézisének pozitív asszociációjú típusához tartozik, de Babits regényében nem így jelenik meg.

A *Halálfi*iban a „tenger” a vágyott világ alapmetaforája, de nem egyértelműen pozitív érték, hiszen az ördögi Hintáss élettere. A tenger jelképezi a Hintáss vágyaiban élő korlátlan lehetőségeket; Imrus emelkedettebb vágyaiban a Budapest szimbolizálta Életet, szabadságot,<sup>17</sup> a modern kultúrát. Az útra sodródó Nelli számára azonban a büntetéssel egyenlő bűn, maga a „pokol”; és az utat maga válasszotta Imrus számára is a bűnbe vivő lét színtere.

**2.2.3.** Ha az utazók vágya és célja szimbolikusan a „tenger”, akkor az utazó természetesen „hajós”, aki „hajó”-n utazik.

**2.2.3.1.** Nelli történetében többnyire hasonlatban szerepel a „hajó”: sorsfordulójának színterén, a Csörge-tónál úgy érzi, hogy „az egész világ megingott előtte, mint egyetlen nagy hajó a Semmi tengerén” (113.); később „a kis váróterem megingott, mint egy hajó.” (146.) A hajóképhez társuló „ingott” ige hordozza a jelentést: a szókép Nelli lelkiállapotát, céltanul sodródó életét világítja meg, s

<sup>16</sup> BARÓTI Dezső, *Az Értől az Óceánig. A vizek motívumhálózata Ady költészetében = Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, szerk. LÁNG József, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1977, 107–137.

<sup>17</sup> Babits Goethének *A napló (Das Tagebuch)* című költeménye fordításában használja „a szabadság tenger” kifejezést (az eredetiben nem szerepel ez a kép).

azt, hogy elvesztette a szilárd erkölcsi alapot. (A kifejezés visszatér kalandjának végén, mikor gyermekével Pestre, Gyula lakásához érkezik, ahol – gyermekét magához szorítva – úgy nyúl a lakáscsengőhöz, „ahogy az óceán közepén tette volna, egy ingó zátonyon” – 242.) A hajó konkrét jelentésben fordul elő, mikor Nelli „pokoli” kalandja Hintással Velencében folytatódik, s a Lidóra hajón utaznak. A hajó s utazásuk a Lidóra jelképes jelentéssel akkor telítődik, amikor a Lidó, a tenger a bűn, a bűnök világának szimbóluma lesz: Nelli az illusztrált Dantében látott „Pokol”-hoz hasonlítja. (159.)

**2.2.3.2.** Imruska életútját végigkíséri az utazás, de hogy szimbolikus utazóról van szó, afelől nem hagy kétséget az író. Eszköztára gazdag: kihasználja az ismert toposzok (az út, a hajó, az utas, utazó) lehetőségeit, felidézi a világirodalom kalandos utazóit (Kolumbusz, Gulliver), máskor irodalmi allúziók, idézetek, bibliai képek segítségével teszi a főszereplőt – ahogy meg is mondja – „szimbolikus hős”-sé. (582.) Az alig cseperedő gyermekkel kapcsolatban – kijelölve egyúttal a jövőjét is – így figyelmeztet erre: Imruska már „az udvarban játszott, mint hajós, aki a nyílt tengerre vitorlázik ki”. (27.) Később „a kis utas”, amint „keresztülmereszkedett a Kert óceánján”, „új világrészt fedezett fel”. (29.) Amikor a fiúcska a Bábi által kipakolt bútorokkal játszott: „az egymásra rakott bútorok halma-zából óceánjáró hajó lett már, e világ óceánján, ahova a kis Robinson föltelepedett puskájával [...] kalandos könyvét olvasni”. (258.)

Élete azonban – több okból is – „a gyengeségek és a kárhozat útján” haladt. (330.) A kisdíák Heine-fordítása (melynek megjelentetése ügyében Döme maga jár közbe a legfiatalabb Schapringernél) egyenesen „új babiloni lépcső”. (332.) A frissen érettségizett ifjú – ha csak könyvekből is – kész volt „meghódítani egész Európát”, s Baudelaire versét ismételtegette mámorosan: „*Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégate!...*” (338.) Mikor pedig a Noémival való kaland után az önmaga erejére ébredt Imrus hajnalban tele „büszkeséggel” fölment a hegyre: a nagyanyja szőlőjében már „sétáló idegen”, „utazó volt”, aki Cenci keresztjénél messzebb, egészen Budapestig nézett. Hazatérve bejelentette elhatározását: Pestre megy bölcsésznek.

A „modern Bábel kötengerében”, Pesten először Jozsó látta el utasításokkal „a fiatal utast” (382.), aki az Élet és Irodalom, a Szabadság vágyott világába úgy jött, „mint egy ismeretlen Hódító”, s ahol egy idő után úgy érzi magát, „mint elepedt vándor egy gúnyos délibáb tavának közepén”. (391.) A Viharágú című lapért vállalt váltóhamisítással lejtőre jutott ifjú lázadót – előreutalással – így mutatja be Babits: „Mint hajós, aki elhagyta a kikötőt: s akinek a halál veszélye az élet kezdetét jelenti.” (575–576.)

A hajókép jelentésének változására is fölfigyelhetünk Imrus budapesti életében: a lelki utazás szimbolikus eszközéből az egyéni lét metaforája lesz. Sőt

mindkét utazó, Imrus és Gyula metaforája, amikor Rosenberg gyanúsnak találja Imrus és Gyula egy időben való eltűnését. (587.)

**2.3.** Mert Nelli és Imrus hajója össze van kötve a Hintásséval, „a kalandos hajós”-ével (23.): közvetlenül vagy közvetve ő csábítja a „tenger”-re őket; útjukon ő a legfőbb kísértő-kísérő. Ám mindkettőjük számára „veszélyes utitárs” a „*moral insanity*” (587.), hiszen Hintáss maga az „ördög” vagy annak „üggyvédje”.

Hintáss ördögi figurája kapcsolatot teremt a regény két része (Nelli és Imrus története) között. Mind Imrus, mind Nelli története a bűn és bűnhődés erővonalai köré rendeződik. A Rosszal való küzdelemben párhuzamosan és ellenpontozva, sok ismétlődő mozzanattal alakul Nelli és Imrus sorsa: poétikai-eszmei és – tegyük hozzá – transzcendens szinten biztosítva a regény egységét.

**2.3.1.** Hintáss jellemzése – a regény többsíkú jelentésrétegének megfelelően – összetett: jellemzésének eszközei és módjai egyrészt a regény társadalmi-szociológiai-eszmei síkján is értelmezhető figura értéktartalmát fejezik ki, másrészt a regény legmélyebb jelentésszintjében, mitikus-misztikus síkján egyenesen ördögi arcát formálják. A két síkot a pénz-motívum köti össze.

Csak röviden utalunk azokra a főbb vonásokra, jellemzési módokra, amelyek Hintáss Gyulát a mű társadalmi-eszmei szintjén jellemzik, de úgy, hogy egyúttal – különböző irodalmi áthallások révén – az ördögi figurát is karakterizálják. Többször vési emlékezetünkbe az író, hogy Hintáss „idegen” (Vö. Bulgakov Wolandjával!). Környezetében – ha haraggal mondják is, de – elismerik, hogy „Gyulát nem lehet azzal a mértékkel mérni, mint más embert” (236.); nem mindennapi, „tagadhatatlanul zseniális”. (318.) Imrusban és barátaiban allűrjei irodalmi és filozófiai reminiszenciákat ébresztenek: nietzschei, illetve dosztojevszkiji alaknak látják, (432., 483.) s kezdetben csodálattal néznek az „Übermensch”-re, akire „a közönséges morál [...] nem vonatkozik”. (420.)

Vele kapcsolatban az elbeszélő és a szereplők is hivatkoznak Szókratészra. A párhuzam lehetőséget ad arra, hogy az író sokféle oldalról világítsa meg alakját: hol relativizáló világszemléletét, hol az ifjakat vezető, felvilágosító szellemi vezető, hol az ifjakat csábító züllött, „ördögi” embert jelzi a motívum. (414., 495., 587.)

Hintáss „üggyvéd” volta sem csak a regény elsődleges jelentésszintjén kap funkciót, de része lesz az ördögi-motívumkörnek is, egészen az azonosításig: Gyula „mosolygott az *advocatus diaboli* mosolyával”. (479.)

**2.3.2.** A regényvilág teremtettségét, megalkotott voltára utaló gyakori narrátori közlések egyike már a regény elején kijelöli Hintáss szerepkörét a mű elvont jelentéssíkján: „Minden regénynek titkos szereplője az ördög, s meglehet, hogy mikor

Nelli férje karjába fogózva belépett Hintássék kapuján, a másik kezénél ez a titkos szereplő vezette, aki [...] láthatatlan maradt. Az ügyvéd annál láthatóbban sietett elébük.” (15.) Hintáss megjelenését kezdettől fogva kíséri az „ördög”-motívum. („Az ördög hálója láthatatlan és erős, mint a póké. [...] ezt a hálót Nelinek az ördög az Erzsi ruháiból szövi, melyeket Gyula [...] rendelt meg [...]” – 26). Még a Hintásséknál töltött délutánon Nellit melankolikussá tevő „árnyékok” is „az ördög öccsei”, akik „ő pokoli felsége hálóját teregetik”. (45.)

Az „ördög” a regény első fejezetében nemcsak Nelli, de az újszülött Imruska életében is megjelenik: Imruska keresztyánya, Erzsi „ellentmondott a kis Imruska nevében az ördög incselkedésének, nem is gondolva meg e pillanatban, milyen hatalmas uralkodónak mondott ellen.” (21.) Ezek a katolikus kereszteleő szertartáshoz tartozó szavak csak később válnak a regény világában jelentéssé. Hamarosan kiderül, hogy Hintáss a láthatatlan ördög látható „ügyvéd”-je, aki a nagyvilág, a nagyvilág kínálta lehetőségek, szabadság felé csábítja az anyát és a fiút.

**2.3.3.** Témánk szempontjából figyelemre méltó Hintáss „beszédes” neve is, mert nemcsak viselőjének jellemére, de „ördögi” voltára is utal. A szláv kulturális hagyományban ismert ugyanis a hintának, illetve a hintázásnak olyan aspektusa, amely őket a démoni erővel hozza kapcsolatba.<sup>18</sup>

**2.3.4.** Hintáss ördögi arcát nagy mértékben formálják különböző folklorisztikus, mitológiai, mitopoétikus elemek, illetve a *Faust*-allúziók.

A regény előfogalmazásaiból sokszor még hiányoznak azok a mitopoétikus elemek és irodalmi reminiscenciák, amelyekkel az író később egyre tudatosabban jelzi e szereplő „ördögi renomé”-ját. (188.) A *Viharágú* ötödik részének előfogalmazványában például még ezt olvassuk Imrusról: „mintha egy láthatatlan vádló ellen védte volna Hintáss Gyulát és önmagát is aki Hintással szövetkezett.” (859.) A végleges változat már így hangzik: „Imrus szenvedéllyel beszélt, mintha egy láthatatlan vádló ellen védelmezett volna valami Luciferrel kötött szövetséget.” (432.)

**2.3.4.1.** Hasonlóan a *Faust* Mephistójához, akinek „a szeme tüzet hány”, Gyula „szemei gonosz tűzben fénylenek”. (91.) Máskor: „szemei ragyogtak, akár az ördög lámpái” (92.), „szeme csillogott sötéten”. (414.) Egy hasonlat egyenesen Luciferrel, a „fényhozó”-val hozza összefüggésbe, aki eredetileg az angyalok fejdelme volt, de letaszított a mennyből: „Gyula szeme csillogott [...], mint két ideesett csillag, két szentjánosbogárka a sárban, – nem közönséges szemek voltak

<sup>18</sup> Tatjana AGAPKINA, *Les balancoires slaves. Du rite au jeu et au divertissement urbain*, [www.recherches\\_slaves.paris4.sorbonne.fr/Cahier1/Agapkina.htm](http://www.recherches_slaves.paris4.sorbonne.fr/Cahier1/Agapkina.htm) (Hintáss neve és az „ördög hintája” kifejezés kapcsolatára Szántó Gábor András hívta fel a figyelmünket.)



ezek.” (125.) „A regényszövegben említett két, sárba hullott »szentjánosbogárkát« azonban nemcsak a »zuhanás« kapcsolja egybe az ördöggé züllés folyamatával, hanem a világító bogarakban gyakran ördögi, *lidércfényt* látó néphiedelem is.”<sup>19</sup> Velencében, a nászúton Nelli számára Gyula „apokaliptikus társ” (148.); az, „ahogy ők jártak a templomban, az az ördög sétája volt”, Nellinek „lidércnyomás”. (149.)

**2.3.4.2.** Jelképesek a Hintáss alakjához kapcsolódó *állatmotívumok*. „A kereszténység korai szakaszában az ördögöt csak állatalakban jelenítették meg: kígyó, [...] sárkány, krokodil, béka, [...] vagy majom képében, ember alakú, szárnyas ördögöket először a bizánci miniatúrafestészetben ábrázoltak.”<sup>20</sup> Babits a motívumkör több elemét is használja.

**2.3.4.2.1.** Elsőként említsük a gyakran ismétlődő „*kígyó*”-motívumot. A kígyó szimbolikus jelentése sokféle, a keresztény kultúrkörben legjobban ismert az őszülőket bűnre csábító s Isten által megátkozott kígyó. (Ter 1, 3) A *Jelenések könyve* magával a Sátánnal azonosítja. (Jel 12, 9)

A kaszinóban, a végzetes „ópium-éjen” Hintáss „a Kígyó szerepét játszotta, aki az első ügyvéd volt a világtörténetben” (83.), „szemei mint a rábeszélés gertyái emelkedtek ki kígyónyakon”. Kis moralitás-dráma zajlik itt, hiszen „a Sátán éje volt ez” (81.), ahol a Sátán-Hintáss szemmel, szóval biztatja Kovács Lacit, a szegény költőt a báró pénzének elfogadására. Hintáss kisebbik lányának, a fiatal Schapringer által kitartott, Imrust rossz útra vivő Noéminek arany karperece „kígyót ábrázolt”. (443.) Nelli, mikor meglátta Hintásnak Imrushoz írott levelét – mint valami rettenetes „istenintelmet”: „felugrott, mint akit kígyó csíp meg”. (458.) Imrust a váltó beváltására biztató Hintáss egyszerre a kígyó és a kígyóbűvész: „Gyula, javíthatatlan kígyóbűvész, mintegy a mutatvány végén, új billegésre fuvolázta javíthatatlan kígyófejeit.” (521.)

**2.3.4.2.2.** Jellemzi hőseit az író a „*szárnyas lény*”-, a „*szarka*”-, a „*légy*”-motívumokkal is. „Igazi ügyvéd volt, mindenütt ott kellett neki lenni; mint valami lepke, nagy hűhóval röpködött ide-oda a városban” (14.); „fantáziája ugrált mindenféle csillogások felé, s szarka-módra ütötte csőrét a körülötte villanó fényekhez: nem megfogni, csak játszani velük...” (67.) A szarkában „a keresztény szimbolika az ördög képét látja, aki tolvaj szarkaként akarja ellopni a hívek lelkét”.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Bővebben lásd Szántó Gábor András jegyzetét: BM-Hf 2006: 2/473–474.

<sup>20</sup> HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György, *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1999, 170. A továbbiakban: *Jelképtár*.

<sup>21</sup> *Jelképtár*, 149.

Imruska „Gyulát szoknyás és röpködő lénynek látta, mint ama boszorkányokat a képes Petőfiben, akikkel János Vitéz verekedett, s akikről általában az *el-lenséget* elképzelte [...]” Döme bácsi légycsapóval „harcolt” vele. (203.) Gyula Budapesten „vakon röpdösve, mindenféle hálókba bonyolódott, mint egy szeles, nagy légy, akarat nélkül [...]” (237.) A „légy” mitopoétikus elem. A zsidó „bibliai hagyomány a legyekhez hasonlítja az asszír vagy egyiptomi hadakat. A keresztény hagyomány átvette ezt a felfogást, s a gonosz, a döghalál és a vezeklést követelő vétkes megtestesülését látta benne [...] gyakran asszociálható megszemélyesített mitológiai lényekkel, amelyek többnyire az alvilág erőit képviselik.”<sup>22</sup>

**2.3.4.2.3.** Az ördögi erők egész seregét vonultatja fel az író az *Ópium*-ében, a „Sátán éjé”-n. Belőlük áll az az ördögi zenekar, amelyik végzete felé kíséri a hazatartó Kovács Lacit, miután a Sátán-Hintáss sikerrel csábította a báró pénzének elfogadására: „nagy macskák és ijedt majmok visítása, [...] és alul valahol valami vastag bőgése egy nagyon szőrös és erős és ügyetlen és szomorú bestiának.” (84.) „Ez a szőrös, szomorú és bőgő bestia nem más, mint a dantei *Pokol* 33. énekének Lucifere, vagyis az a »szőrös csipőjű«, »tömött szőrű szörnyeteg«, aki Babits fordításában »hat szemmel sír örökké, s három állon csöpög le folyton könnye«. Az itt említett macskák egyrészt »boszorkányos«, másrészt ördögi jelképek (gondoljunk csak Bulgakov Behemótjára) [...].”<sup>23</sup> A majmok szintén ördögi is (az Antikrisztust is „Krisztus majmának” nevezik) meg boszorkányos jelképek is (ott vannak például a *Faust* boszorkánykonyhájában).

**2.3.4.2.4.** A fent említett legördögibb jelenetből (*Ópium éj*) a „béka”-motívum sem hiányzik. Ez a motívum<sup>24</sup> valamilyen összefüggésben a bűnnel (a pénzzel) gyakran kapcsolódik Hintásshoz.

A béka rossz embert, rosszat, rontást, halált is jelent. A keresztény művészetben mint „a démonok megtestesítője, a bűnök attribútuma; szentek megkísértésének áb-

<sup>22</sup> *Mitológiai enciklopédia*, I., Gondolat, Budapest, 1988, 165. Hieronymus, a Biblia fordítója és kommentátora (az ördögök fejedelmének tartott) Belzebub nevét „a filiszteusok Ószövetségben említett istenének. Baál-zebúbnak ([...] »a legyek ura«) nevével hozta kapcsolatba.” *Uo.*, II., 333. Vö. Golding regényének a címével, *A Legyek Urával*; Goethe *Faustjában* a „der Fliegengott” kifejezéssel, amelyet Jékely Zoltán „Légyisten”-nek (Johann Wolfgang GOETHE, *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán – KALNOKY László, Európa, Budapest, 1964., 53.), MÁRTON László „Legyek Urá”-nak fordított. (Ikon, Budapest, 1996, 72.)

<sup>23</sup> SZÁNTÓ Gábor András kéziratban levő dolgozata (*Adatok a Halálfaai szimbolikájához*). A dolgozat elhangzott az ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Tanszék Babits Kutatócsoportjának konferenciáján, 2003. dec. 8-án; Jegyzete: BM-Hf 2006: 2/462–463.

<sup>24</sup> A békára mint a regényben fontos motívumra Szántó Gábor András hívta fel a figyelmemet. Lásd erről imént idézett kéziratát!

rázolásain szerepel”.<sup>25</sup> Ilyen értelemben fordul elő például Babits *Szent Mihály* című versében is: „Kinek nevével élek, kardos angyal, / önts hevet belém, kígyóval csatázni, / önts hitet belém, ördöggel vitázni, / önts, megbirkóznom az örök varanggyal.”

A „béka”-motívum (nem függetlenül Hintásstól) megjelenik Nelli bűnbeesésének kezdetén, a Csörge-tói fürdőzésnél. Nelli Hintásst „vizi isten”-ként látja elúszni, de valami gonosz istent sejtetnek a konkrétan és metaforikusan is értelmezhető „beugrott béka” körüli jelenségek, melyek Nelli káprázatában megjelennek. (113.) A kép nemcsak Nelli vagy Imruska sorsának baljós előrejelzése, hanem általánosabban, a világ rendjének megrendülését sugallja. A motívumnak olyan értelmezése, amely az ördögtől vagy ördögi lénytől való rontást jelképezi, másutt is megtalálható. Nelli karácsonytól húsvétéig „a keblén és vankos alatt” rejtette Gyula Imrusnak címzett levelezőlapját attól félve, hogy fiát „átok és ronlás” érné, ha ez a – véletlenül megtalált – papírdarab eltűnne. Ezért őrizte, „mintha egy undok és baljós békát őrzene kényes és gyöngye szíve mellett.” (562.) A motívumnak a bűnnel összefüggő jelentését világossá teszi az, hogy az általa összekapcsolt két időpont között Imrus útja az ördögi Hintással való szövetségtől a bűnig, a váltóhamisításig vezet.

A béka-motívum feltűnik már a kis Imruska történetében is. A gyermekre a kertben leselkedő sokféle bizonytalan, kiszámíthatatlan dolgok egyike a béka. (30.) Csak látszólag hétköznapi az értelme. A később ismétlődő motívum felől nézve és a szövegkörnyezet emelkedettségét tekintve eszünkbe jut az embernek a Paradicsom(kert)-beli megkísértése is.

A gyermekek erszényjátékát, a „különös kis moralitás”-t leíró jelenet egy-egy hasonlatában is mintha még köznapi jelentésben szerepelne a szó: az erszény előbb a gyalogjáró kőven hevert, mintha „egy béka ülne ott”; később „ugrott egyet, mintha valósággal béka lett volna”. (32–33.) A hasonló, a béka szövegen kívüli jelképes jelentése ártértelemezi a hasonlítottat is: az erszény a bűnre csábítás jelképe lesz. A regény további részei megerősítik ezt a jelentést, egészen egy későbbi visszautalásig. Amikor Gyula Imrust emlékezteti a gyermekkori játékra, az elbeszélő maga értelmezi a képet: „ez most a Bűn szimbóluma volt: melyért mindenki lehajlik a sárba, ha nem látják!” (479.)

A bűn igazi forrása, amit az erszény metonimikusan kifejez: *a pénz*.

**2.4.1.** „A pénz Isten szolgáinak ördög és mérges kígyó” – olvassuk a Szent Ferenc-legenda erszény-példázatában,<sup>26</sup> amelyre egyébként is rájátszik a jelenet. A pénz ördögi (mefisztói, luciferi, wolandi) eszköz.

<sup>25</sup> *Jelképtár*, 35.

<sup>26</sup> „A »talált erszény« motívuma a középkor legendáit összegyűjtő *Legenda aurea*-ban, a Szent Ferenc-ről szóló fejezetben is szerepel.” Szántó Gábor András jegyzete, BM-Hf 2006: 2/440.

A regényben hangsúlyos pénztémát a gyerekek erszényjátéka exponálja. A játékok kiötlője Hintáss „tudós” lánya, „Gitta, a kis sátán” (33.), akinek „ördögi” apja a felnőttek kapzsi ösztönén alapuló játékok (szemben az azon felháborodó Dömével) érdekesnek találja, hiszen – mint mondja – „mindenki lehajol a talált kincs után” (38.), miként ő is.

A pénztéma, –motívum szorosan kötődik Hintáss figurájához – a regénynek mind a társadalmi-szociológiai, mind a szimbolikus jelentéssíkján, s ez által össze is köti a kettőt. Ez kapcsolja össze Hintáss és a fiatal tőkés Schapringerek alakját is, akik Nelli és Imrus „csábításának” történetében Hintáss és a leánya közvetítésével – sorsot meghatározóan – kapnak szerepet.<sup>27</sup>

Hintáss a pénzről és a pénz nyújtotta másfajta Életről szőtt ábrándok táplálója; magát a „megjelent Szabadság”-nak, az „Új Lehetőség”-nek mondja. (103.) A Csörge-tavi kiránduláson így beszél a „modern szellem” törekvéséről: „Az emberi egyéniség mentül szabadabb, mentül korlátatlanabb kifejezése felé! Az egyéniség érvényesülésére! Élmi [...] a magunk életét! Korlát nélkül.” (121.) Később hasonlóképp oktatja Imrust és barátait. (478.)

**2.4.2. A nagybetűs Élet, a Szabadság feltétele pénz, ára a *bűn*.** A „Mammon hatalmát” (74.) zengő Hintást már a történet elején olyannak láttatja az író, mint aki „nem nézi az Erkölc kételyeit” (25.), aki előtt az élet sem szent. Az élet erőszakos kioltásának témája mind Nelli, mind Imruska történetében szóba kerül. A Sátordeyknál folytatott vita közben Gyula „csillogó szeme hangsúlyozta szavainak gonoszágát: igen, igen, még ölni is szabad!” (25.) Itt Miska mond ellent neki. Később Imrus és barátai társaságában Hintáss „a Bűn apostolának szerepében” arról beszél, hogy „bennünk liheg az őszállat: ölelni! ölni! harácsolni!” (478.) Most Rosenberg vitázik vele.

De nemcsak szavai, tettei is árulkodóak. Gyulának nincsenek gátlásai a pénzzel és a pénz birtokosaival szemben: szemérmetlenül kér kölcsönt Schapringertől, arcátlanul Dömétől és Miskától; minden erkölcsi aggály nélkül eltűnik hitelezői pénzével; Pesten gondolkodás nélkül veszi ki a pénzt élettársának hirtelen felfedezett pénztárcájából. (482.) Olyan apa ő, akinek „a karja kilendült [...] a Schapringer-bankház irányában” (446.) pénzért, akár azon az áron is, hogy „eladja a lányát”. (518.) Olyan mecénás, aki félrevezeti az ifjakat, amikor megígéri nekik, hogy finanszírozza tervezett folyóiratukat, a Viharágyút. „Üzleti” ajánlatában Faust-allúzióra ismerünk: „Önök tehetségüket és fiatalágukat adják nekem, és én cserébe megkínálom önöket az érvényesülés lehetőségével.” (416–417.)

<sup>27</sup> Az író a Pesti Napló-beli változathoz képest többek között úgy írta át Hintáss és Nelli velencei tartózkodásának jeleneteit, hogy fellépteti az ifjú Schapringert is, akitől Gyula Nelli terhésségére hivatkozva pénzt kér. (160.)

A pénzzel teli erszény ördögi játékának eszköze: gondoljunk arra, ahogyan Imrustól kicsalja Döme bácsi pénzét. Erzsi már a történet elején „anyagilkos Néroró”-ként (21.) mutatja be Nellinek és az olvasónak elmesélve Gyula halálos tréfáját, amellyel anyját pénzért zsarolta. Ördögi renoméját erősíti az „Ópium éj”, mert nevéhez ez az éjszaka a legnagyobb bűnt, a pénzért elkövetett „gyilkosságot” is társítja – titokzatos ködbe burkolva.<sup>28</sup>

Ha a sokféle jelzés, motívum nem lenne elegendő, hogy felismerjük a Hintáss-figura tudatosan rajzolt „ördögi” arcát s egy mitikus jelentéssíkon való mozgatását, akkor fel kell figyelnünk az elbeszélői reflexiókra, a meglehetősen egyértelmű értelmezésekre. Például: „Gyula szimbólumává lett mindannak, ami szokatlan, rendetlen, bűnös volt az egész ügyben” (484.; lásd még 510.); „Pokollá” teszi azok életét, akik vele szövetkeznek, „szerződnek”.

**2.4.3. „Ő pokoli felsége”, „az ördög” játéktere a „pokol”.** A motívum gyakran ismétlődik mind Nelli, mind Imruska történetében. Többféle jelentésben. Eredeti értelmében – mint a túlvilági kárhozat helye – főleg a gyermek Imruska lelki vívódásaiban fordul elő.

Máskor, a Hintáss bűvkörében erkölcsi lejtőre jutott szereplőkkel kapcsolatban „az evilági” pokolról esik szó. A Gyula udvarlásától megrettent Nelli kikerülhetetlennek érzi a még el sem követett bűnt, a szerelmet büntetésnek, „a szükséges pokolnak” (93.) látja; életének fordulója előtt, a Csörge-tói kiránduláson magát büntetlenül is bűnösnek érezve „a Büntetések poklait járta”. (127.) Velencében úgy tűnt föl neki „mintha a Pokol pompájában járna” (147.) Gyulával, „a pokoli kalauz”-zal. (148.)

Imruskának is – mikor „ezer pokollal dacolva” (332.) követte álmait, ördögi ideálját és vezetőjét, Hintást és ördögi lányait (a szellem és test csábítóit) a váltóig, „a pokoli szerződésig” (496.), és társa lett Hintáss leányának a váltóhamisítás bűnében – a hamis látszatokkal csalogató, bűnbe vivő élete pokollá lett: üresen és

<sup>28</sup> A *Halálfi*ai ördöge, Hintáss mind Bulgakov, mind Thomas Mann ördögétől mindenekelőtt abban különbözik, hogy elsősorban egy reális társadalmi-szociológiai közeg reális szereplője, az elsődleges narratíva mögött alig látszik át az a misztikus-mitoszi dimenzió, amelyben a figura szintén értelmezhető. Bizonyos vonatkozásban közelebb áll a Thomas Mann-i ördöghöz, hiszen róla is elmondható, hogy alakja egy nyugati szellemi állapotból van levezetve, az is, hogy „nagy fecsegő”, „fejtegetésekben megnyilatkozó teoretikus gonosz”, de – vele ellentétben cselekvő is. Wolandhoz hasonlít abban, hogy „a cselekménymechanizmus elindítója és démiurgikus démona”, de míg Woland elsősorban „alantaisai révén működik”, s inkább „metakommunikációban”, „mimikában nyilvánul meg” (Balassa, 40.), addig Hintáss maga is cselekvő. Neki is vannak ugyan segítői, de értelmezésünkben a lányai (a csábos Noémi, Gitta, „a gonosz kis tanítónő” – 173.) inkább Hintáss alakváltozatai: a test és a szellem kísértői. (A mimikrre önmagában is képes Hintáss és leányai rokoníthatók a Mann-regény ördögének alakváltozataival.)

kétségbeesve állt a „Kikerülhetetlen” előtt, „szellemének büszke világa elhalványult az Élet pokolfényében”. (548.)

Nellinek Velence, Imrusnak Budapest jelenti a poklot. A Budapest-tenger kép is asszociálja a pokol-képzetet (van hagyománya a víz-pokol képzetkapcsolásnak például a Spies-féle *Faust-népkönyv*ben; a *Jelenések könyvé*ben a tengerből jó fel az Antikrisztus, a Sátánnal azonosított fenevad). Krúdy a bűnök városát, a modern Budapestet a dantei Pokolhoz hasonlítja.<sup>29</sup>

Az „evilági pokol” részben a reális valóságban létezik, mint *A Mester és Margarita*ban, részben lelki-szellemi síkon, a szereplők lelkében, mint a *Doktor Faustus*ban, amelyben a pokol helye „a szellem birodalma”, Leverkühn lelkületével fonódik össze.

Az evilági pokol büntetés, szimbóluma annak a másvilági büntetésnek és kárhozatnak is, amely a bűn, az ördöggel kötött szövetség következménye lehet. Ilyen szimbólum a „Sötét Szoba”, amelynek a Gádosra visszatérő büntetlenül-bűnös Nelli lakója lesz. Értelmezésünk szerint a „Sötét Szoba” Cenci „világrend”-jének Pokla, ahova Nelli, aki nem tudott szeretni, a megváltás reménye nélkül vonul vissza. A Sötét Szobára ítélt Nelli „halott”: „[...] ment vissza gádorosi korporsójába, jól tudta, hogy halott [...]”. (249.)

**2.5. A halál a Bibliában tudvalevőleg a bűn következménye.** A megkísértett Ádám és Éva a tiltott gyümölcsöt megkóstolva „a halálból evének”, vagy ahogy szent Pál a rómaiakhoz írott levelének hatodik része mondja: „a bűn zsoldja a halál.”<sup>30</sup>

Erre a kárhozatra int már a regény elején néhány, a kísértő „ördögi” Hintáss környezetében megjelenő, a halálszimbólika elemét képező több – látszólag jelentéktelen – mozzanat, melyekre Szántó Gábor András figyelt fel.<sup>31</sup> A gyerekek erszényjátékáról szólva említettük, hogy a „béka”, amelyhez mindig valami baljós félelem társul, nemcsak a rossz, az ördögi kísértés, de a rontás, sőt a középkori keresztény szimbolikában a halál jelképe is. Így tehát a „különös kis moralitás” – a béka-motívum jelentésének összetettsége révén – általánosságban exponálja a *Halálfigyelt* (a modern moralitás) témáját: megkísértés(pénz)–bűnbeesés–büntetés–halál.

Már a regény elején a Hintássék vacsorájára hivatalos Nellihez és a kis Imruskához kapcsolódik egy-egy halálszimbólum. A szomszédból Cenci néniért hazaszaladó Nellit elkísérő Gyula kertjükön áthaladva a „ciprust” (valójában az ahhoz hasonló jegyenekacót) meg a tamariszkot mutatja, miközben Itáliáról meg hir-

<sup>29</sup> KRÚDY Gyula, *A bölcsék bora*, Magyarország 1921/249., 7.

<sup>30</sup> SZÁNTÓ Gábor András, *Adatok a Halálfigyelt szimbolikájához*.

<sup>31</sup> Uo.

telen ötlettel Nelli megszöktetéséről beszél. (46.) A szöveg hasonlata Hintássék jegenyeakácát egy közismert temetői fával rokonítja, a ciprussal. A tamariszkusz is „jellegzetes temetői növény, mely az élet és a halál közti átmenetet jelképezi”.<sup>32</sup> Imruskáért Hintássék „a tarkakendős Irisz”-t küldték, hogy vacsorára hívják. (50.) A görög mitológiában Írisz mint a harpüiák nővére halálistennő is volt.<sup>33</sup> Később a balsejtelmű „jegenye”-motívum is megjelenik Imruskához kapcsolódva: amikor Cenci (a megtért anyához) Gádorosra kocsin viszi a gyereket, az utazás elején és az utazás végén is elhaladnak egy-egy jegenyesoron, miközben a kisfiú gondolatai a „halálkamra” körül járnak. (221–222.)

Hintáss ördögi csábításának két szenvedő alanyához, az anyához és a fiúhoz, szerelmi, illetve szellemi csábításának eszközhöz társuló halálszimbólumok mindkettejük számára baljóslatúak, de nem egyformán.<sup>34</sup>

3. A Hintáss „ördögi” voltát jelző motívumok egy magasabb, misztikus szinten olyannak mutatják a *Halálfi* világát, melyben az emberi sorsokat a reális-racionális-akarati tényezőkön túlmutató erők alakítják. Ezek az erők egyfelől az ördögi, a rossz erők, amelyek a bűn útjára csábítanak.

Találunk azonban olyan jeleket, motívumokat, amelyek Gyula vonzásában a lejtőn elinduló Nelli és Imrus történetében a másik, az „ördög” lejtős útjával ellentétes irányt „világítják meg”, azt, amelyik a magasba, a lélek, az erkölcs, a szellem magaslatába mutat, amely olyan vonzerőt jelképez, amely éppúgy túl van az emberi akaraton és racionalitáson, mint az ördögé. De a regény misztikus-mitikus jelentésdimenziójának a másik pólusát felismerni nehezebb, a jelenléte korántsem olyan szembetűnő, mint az „ördögé”. Az ebbe az irányba mutató legfontosabb jel vagy inkább jelkép: a „csillag”. De ebben a vonatkozásban kap szerepet a „gyertyafény”, a „lámpafény”, a „Szem” és a mitikus alakká nőtt Cenci néni is.

„Az ókori magaskultúrákban a csillagos ég a túlvilág, a csillagok, csillagképek és planéták pedig az istenek, hősök megtestesülései. [...] Egyiptomban az Újbirodalom második felében a csillag hieroglifával írták le az »isten« szót.” Szintén elterjedt képzet szerint a csillagok szemek, világító ablakok. „Egy ószövetségi jóslat (Szám 24, 17) a Messiást csillagnak nevezi, ezért a csillag (Dávid csillaga) a zsidók szemében a Messiás jelképe.”<sup>35</sup> A kereszténység a jóslatot, mely szerint „csillag tűnik fel Jákob törzséből...” a Jézus eljövételéről szóló jövendölésnek tekintette. Az evangéliumi hagyomány szerint a betlehemi csillag Jézus születését jelezte az égen.

<sup>32</sup> Uo.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Erre azonban itt nincs lehetőségünk kitérni.

<sup>35</sup> *Jelképtár*, 47–48.

Babits szinte minden vonatkozását kiaknázza eme bibliai emblémának. A regényvilág égboltján fel-feltűnő csillagot és a „Szem”-et (isten szeme: a Nap) tehát valami olyan jelnek kell tekintenünk, amely transzcendens dimenziót jelez, pontosabban az égi, *az isteni világ- és erkölcsi rend* meglétét sugározza. S ennek a transzcendens világnak a negatív pólusán ott van a „hullócsillag”, az embert bűnre csábító, az isteni világrendet felborítani akaró Lucifer, a regény kozmoszában az „ideesett csillag”-hoz hasonlított Hintáss.

**3.1.** Nelli történetében nem a csillag, hanem a „Szem”, a „*nagy Szem*” motívuma jelzi a másfajta értékrendet, az arra való figyelmeztetést, illetve az attól való eltávolodást. Ismétlődik a motívum a családját elhagyó Nelli számára legszégyenteljesebb és legmegalázóbb helyzetben, amikor a Lidón, a „meztelen Sodomá”-n a fiatal Schapringerrel találkoznak. (161–161.) Sőt emlegetése juttatja eszébe bűnét, és ehhez asszociálja „a nagy Szem”-et: „óh! Sót utána jött! mint ahogy Káint követi a nagy Szem az iskolai bibliakönyv rajzán.” (160.) Nem bízva az olvasóra az író a megfajtást: a nagy Szem „Isten szeme” vagy maga Isten, akinek a nevét kimondani nem lehet. A regényvilág szimbolikájában ez a kép asszociálja az olvasóban Nelli korábbi sóti világából a „bíró” Miskát, de gádorosi életének meghatározó hatalmasságát, Cenci nénit is. (Már a regény legelején párhuzamot von az elbeszélő Isten szeme, a Nap és Cenci szeme között. – 10.) A bűnös Nelli úgy érzi, Miska és Cenci néni szeme, mint Istené, a mindent látó legfőbb bíróné némán figyelni őt.

Az elmondottak is jelzik, hogy Cenci a regény világának misztikus síkján a magasabb dimenzióba tartozik. A hozzá kötődő legfőbb motívumok – a hegy, a szőlő, a bot – krisztusi attribútumok. Környezetének hármas tagoltsága a keresztény világrend tagoltságát mutatja: van „Sötét szoba”-ja (a megváltatlanul bűnhődő büntelenül-bűnös Nelli helye), van „hegy”-e (a megváltást ígérő megpróbáltatások helye) és van „csillagnéző szoba”-ja (az Imruska tanulószobája).

**3.2.** A regényben a „csillag”-kép elsősorban Imruska életének fordulóin jelenik meg. Van, amikor a csillag bevilágít „csillagnéző szoba”-jának (469.) ablakán, máskor Imrus maga jár a „csillagok alatt”. (364.) „Csillagos köreit” (351.) azonban újra és újra zavarják az ördögi Hintáss és a Hintáss-lányok. A lejtőn lefelé haladva egyre messzebb kerül a csillagtól, „el is veszejt” (364.) azt, sőt pesti egyetemista, gőgösen szabadgondolkodó korában – más „Csillagok” bűvkörében – meg is tagadja. S aztán valamiféle kegyelmi állapotban újra meglátja a fényt, megérzi egy magasabb világ- és erkölcsi rend titokzatos vonzását.

**3.2.1.** Az érettségi után Gádoroson vakációzó fiú lefekvés előtt a „holdfényes udvarra” nyíló kis diákszobájában órákig sétált föl és alá, és hangosan szavalta kedves



verseit. Ennek az önmagában sem nagyon köznapi jelenségnek a leírását emelkedettebb elbeszélői reflexió követi: „Imrus egyedül volt az egész világon, föl a csillagokig, amikkel hangos versekben váltott üzenetet. Bizonytalán az ég polgárai vagyunk, s ha csak kilépünk a szabadba, már számos irányban legközelebbi szomszédunk egy-egy planéta: Imrus planétákkal és elhúnyt költőkkel társalgott éjszaka [...]” (351.)

A fiú emelkedett világában azonban külső, erőszakos, zavaró erőkként jelennek meg a Hintáss-lányok. Közülök Noémi „lett a legveszedelmesebb betolakodó ebbe a magányos és csillagos életbe”. (351.) Babits különösen hosszan és részletelesen írja le Imrus és a kacérul ravasz Noémi gádorosi kalandját, hiszen ez Imrus életében sorsfordulót jelent. A „csillagos éjeinek cellájába” ravaszul betörő erőszakos Noémit a fiú nem tudta könnyen lerázni (352.); „úgy érezte, hogy Noémi cinkosává akarja őt tenni”. (356.) A motívum előreutal, hiszen később, Pesten ez más módon, de sikerült a lánynak.

Ezekben a napokban, amikor Imrusnak a pályaválasztásról is döntenie kell, Hintáss másik lánya, a tudós Gitta is szerepet kap életében. Benne szellemi partnert talált; tájékozottsága és szabad szelleme „egészen elkábította”. De megzavarták a „gonosz kis tanítónő”-től (173.) kapott könyvek (Chénier, Goethe) és egy új szociológiai folyóirat is, amelyben szó volt szocializmusról, Spencerről, s amelybe Schapringert is írt. (370.)

**3.2.2.** Imrus több szempontból is válaszúthoz érkezett. Egyfelől pályát kellett választania, ami a családi hagyomány és annak megtagadása közti választást is jelentette; másfelől választania kellett az érzékek Noémi kínálta és a szellem Gitta kínálta útja között; világnézeti dilemma előtt is állt. Imrus vívódását ebben a sorsfordulót jelentő döntési helyzetben a csillagmotívum különös jelenléte is aláhúzza: ugyanis valahol itt kezdődik a „csillag” elvesztése. A szőlőbe kiránduló, este a „csillaghullásban” gyönyörködő társaságban ott van Imrus és Noémi is, akik a kirándulás után „egy kendő alá bujva” mennek haza a sötét szurdékban. Ezt a romantikus estét minősíti az elbeszélő Imrus számára „csillagveszejtő éjszaká”-nak. (364.)<sup>36</sup> Miután hazaérkezett „sokáig járt a kertben a csillagok alatt”, de már nem velük társalgott, André Chénier pogány elégiáit szavalta. A csillagok csak világnézeti dilemmájának egyik pólusát jelképezik, a másikat a Gittától kapott könyvek. (364.) Nem véletlenül Imrus egyik sorsfordulóján fogalmazódik meg ez a

<sup>36</sup> A szerelem az anya és fia történetében is – bár más módon, de – mint a *Doktor Faustus*-ban ördögi eszköz (Nellit tekintve Hintáss, Imrust tekintve az ördögien ravasz leány, Noémi bűnre csábító eszköze). A *Halálfiú* Imrusának történetében azonban, mint a *Faust*-ban, a rossz végső soron a jót szolgálja.

dilemma, amelyet a regény – Imrus történetébe kódolt – alapvető világnézeti dilemmájának (Babits dilemmájának)<sup>37</sup> tartunk.

Az ifjú valóságos „lelki forradalmon” (369.) ment át ezekben a napokban. A felnőttekkel folytatott vitájában a kis tudós megrészegedett a frissen szerzett eszméitől szocializmusról, hazafiságról, militarizmusról. Gondolatait „felszabadította” a törvénnyel összeütközésébe került családtagok titkának felfedezése is. Érezvén a társadalom bomlását, az erkölcsi talaj repedezését maga körül, hozsanát zengett az új társadalomhoz, s prófétai lelkesedésében ünnepélyesen kijelentette, hogy „ennek a nagy átalakulásnak” fogja szentelni életét. Hogy mennyire sorsfordulóról van szó, azt kifejezi, hogy Imrus magatartását az elbeszélő az atyja előtt meztelenre vetkőző Szent Ferenc „Sorsdöntő Pillanatát”-val állítja párhuzamba. (370.)

A családi vita után a fiú visszavonult diákszobájába, de nem a csillagokhoz, hanem azokhoz a könyvekhez, melyek között „nagygyá és szabaddá magasodott”; „visszatért a Nagy Szellemek és Csillagok vigasztaló társaságába, lelke szinte elröpült a Leigázott Ember lázadó érzésével, maga alatt érezte az egész világot, mint Prometheus a sziklát, melyhez láncolva volt, egy forradalmi vers ütemei kóvályogtak benne”. (373.) A „Csillagok” szöveggörnyezete és az eddigitől eltérő – a „Nagy Szellemek”-hez hasonlóan nagybetűvel írt – formája meg a Zeus el-len lázadó Prométheusszal való párhuzam jelzik, hogy most új, másfajta csillagokról van szó. Megerősíti ezt a hangsúlyozott szomjúság-motívum: „szomjazott valami újra, valami merészre!” A kép továbbépítése ennek az „új”-nak negatív értéktartalmát sugallja. Az is beszédes, hogy ezek a gondolatok befüggönyözött ablakok mögött születtek; de Imre, a még bizonytalan lélek, akinek „a belsejében keserű forrongás dúlt”, egyszerre úgy érezte, hogy „eget kell látnia! a csillagokat beeresztenie! s kitérta a hegyi utcára néző ablakokat”. (374.) Éreznünk kell a szimbolikus jelentését a hangsúlyozottan befüggönyözött ablaknak, illetve az ablaknyitásnak. Ez utóbbinak ugyan dramaturgiai funkciója is van, utat nyit a betolakodó Noéminek, de a felkiáltó jellel is kiemelt – az „eget” és „csillagokat” társító – mondatok az új eszményekkel, a „Nagy Szellemek = Csillagok”-kal szemben jelzik amazok magasabb rendű értékét.

A vívódás után megszületik az ifjú döntése, amelyhez sajátos módon Noémi erőszakos közbelépése juttatja el. Hidegen, józanul állja és visszautasítja a lány szenvedélyes rohamát. (377.) Ez a kis epizód a maga erejére ébreszti, s ennek tudatában, daccal és büszkeséggel tele, hajnalban „kisurran” a szőlődombokra, fel a tetőre, a keresztig, de túlnéz rajta; túlnéz a városkán, „fiatal szeme fölszabadul-

<sup>37</sup> Babits *Az európai irodalom történetében* Tolsztojról és Nietzsche-ről szólva szinte ugyanezekkel a szavakkal fogalmaz, mikor ifjúságának személyes élményéről beszél. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 443–444.

tan siklott a kékes távolokba [...], amerre Budapest volt és a nagyvilág”. (379.) Ekkor érlelődött meg benne, hogy a saját jövőjéről maga dönt, még pedig a család ellenében: bölcsésznek megy Budapestre.

**3.2.3.** Imrus a fővárosban – felejtve igazi, égi csillagait – a másfajta „Csillagok” vonzásában, a „Nagy Szellemek” társaságában kezdetben lelkesen és büszkén érzi magát, elámul a Város csalóka villanyfényeitől és „orkeszter”-étől. De nem sokkal azután, hogy Hintáss „karonfogta”, mint egykor anyját (414.), egyre el-  
lentmondásosabban viszonyul mindehhez. Mégis a Viharagyú érdekében szövet-  
kezik Hintással, aki „ördögi” módon romlásba viszi (cinkostársa lesz az „ördögi” Noéminak). – A „forrongó, idealista” ifjút „új csillagok” vezetik: „csodálhat-  
juk-e, ha útjában a csillag felé, zavaros korunk éjjelén át, belegázol a régi erkölcs  
korhadt tüskebokraiba?”, „talán már egy új erkölcs talaján áll” – a fiatal Schapring-  
er védi ezen szavakkal Dömmével szemben a váltóhamisítás bűnébe tévedt Imrust.  
(556–557.)

A fiú bűnbe vivő útjának szellemi mélypontjain éppen a csillag, a fény hiánya tűnhet fel az olvasónak. Például Gádoroson, azon az ominózus karácsonyon, amikor a szabadgondolkodó Imrus, a tervezett Viharagyú – Hintáss kinevezte – szerkesztője megbotránkoztatja nézeteivel a családját. Feltűnően kiemeli itt az elbeszélő, hogy ezekben a napokban a fiú nem tartózkodhatott „csillagnéző” szobájában, mert azt egész télen nem fűtötték. (454.) A másik jelenet helyszíne: Pest, Hintáss Gyula szobája. Az itt összegyűlt fiatalok és az általuk nem véletlenül dosztojevszkiji alaknak látott Hintáss között militarizmusról, pénzről, az ember sötét ösztöneiről folyik a vita, amelyben Hintáss a legvadabb elméleteit fejti ki („kitörni létünk korlátaiból, bármi áron!”). Hintáss szobája „sötét, hideg és füstös” (477.); a sötétséget még ki is emeli Gyula költői kérdése: „Meggyújtsam a lámpát?” (478.) Tehát, amikor az ördögi Hintáss közel van, a lámpafény hiányát, a sötétséget hangsúlyozza az író.

Nem a csillag, hanem a lámpa fényének hiányát. De Babits a kettőt – a csillagot és a lámpafényt – hasonló jelentésben használja.

**3.3.** A narrátori elmélkedések már a mű elején intenek a csillag, a lámpafény ki-  
tüntetett szerepére: „Az éjszakák közelebb hoznak a Világ ritmusához, mint a nap-  
palok; a csillagok közelebb vannak hozzánk, mint a Nap; a csillagok leszállnak kö-  
zénk és életünkbe avatkoznak; a csillagokat csak úgy lehet kizárni, hogyha lámpát  
gyújtunk; de a lámpa maga is valami csillagféle, s különös hatással van lelkeinkre  
[...]” (73.) Ezek a mondatok figyelmeztetnek arra is, hogy a csillaghoz hasonlóan  
kell jelentést tulajdonítanunk a lámpa-, a *gyertyafénynek*, illetve a hiányuknak is.

A lámpafény akkor tűnik fel először jelképes és előreutaló értelemben, amikor a tanulmányait elhanyagoló serdülőben felébred a lelkiismeret: aludni térő apja lámpásának a szobáján végigsöprő fénysávja „úgy hatott rá, mint titkos fátyla, betlehemi csillag!” S elhatározza, hogy „új életet kezd!”. „Újjászületik [...] erős akarattal, hogy a csorbát kiköszörülje!” (299.)

Az „újjászületés” elhatározását hozó „lámpafény” variációja, a „gyertyafény” jóval később kétszer is megismétlődik, amikor a lejtőn legmélyebbre jutott Imrus két egymásnak felelő helyzetben lát gyertyafényt: Pesten, amikor „a tragédia partjára” jutott ifjú – Rosenberg lakásán felébredve – meglátja a péntek esti gyertyafénynél barátját és édesanyját, a vallási hagyományt őrző anya és fia harmonikus kapcsolatát, az egykor „csúf vén nő”-nek látott zsidóasszony most bibliai szépséget sugárzó arcát (598–599.); majd Gádoroson (ahova Cenci néni hazamene-kítette a tékozló fiút, aki különös sebesülése után „újjászületett”), amikor az asszonyok zivatar idején gyertyát gyújtanak és imádkoznak. (623.) Az utóbbi képhez Imrus maga asszociálja a Rosenbergnél átélt „látományá”-t. Ezek – miként a gyermekkori élmény is – megrendítően hatnak rá. Beszédes és előreutaló a zsidó családnál látott jelenet szerzői kommentálása: „Talán egy kép, amit félálomban láttunk [...] megváltoztatja egész napunkat... egész életünket!” (598.)

A két jelenet motivikus összekapcsolása jelzi Imrus lelki átalakulásának irányát: megsejtését a hagyomány és a transzcendencia, illetve az eddig (sem a családban, sem önmagában) nem ismert „szeretet” erejének. Lelki megújulásában nem találunk racionálisan végiggondolt erkölcsi vagy világnézeti megfontolásokat, nem is hirtelen megvilágosodásról van szó. De – Ágostonéhoz hasonlóan – misztikus élmények is hozzájárulnak az ő lelki átalakulásához, bár nincs szó határozott megtérésről.

**3.4. A tékozló fiú penitenciája a fővárosban kezdődik és Gádoroson folytatódik.** S itt a múltjával leszámoló, újabb, a régít ellenpontoszó autodaféja, „újjászületését” jelképező szimbolikus „halála” és a Cenci néni leckéje után (mikor az egykori, a hübrisz vétkében bűnös ifjú az „Alázatosság” és a munka leckéjét tanulja – 619.) ismét megjelent a fiú fölött a regény „égboltján” a „csillag”. De nem olyan körülmények között, mint amilyenek között a kamasz Imruska szemlélte őket.

Most: Imrust nem az udvaron s nem „csillagnéző” szobájában, hanem a szőlőhegyen látjuk, ahova szakítva korábbi dacos magatartásával, felment Jozsóval. Most: nem volt büszke és fölényes (mint azon a régi hajnalon, amikor a Noémi fölött aratott „győzelem” után büszke öntudattal a szőlőhegyre vonult, s Gádoros elhagyásáról döntött), inkább „meg volt verve, lealázva”. (621.) A magaslatról azonban nemcsak fent, az ég csillagai látszanak, hanem lent, a városi fények is.

Láttuk már, hogy a regényben a fényjelenségek szimbolikus jelentése nem egységes: a magasabb rendű dimenziót jelölő égi csillaggal, csönddel, nemcsak a nagybetűs „Csillag” áll szemben, hanem a városi fények is, amelyekhez mindig erőteljes, disszonáns hanghatás társul. – Imruska pesti életében, a nagybetűs „Élet”-ben az égi csillagai eltűntek, helyettük „fölharsantak a Város fényei.” (577.) Az őt kezdetben ámulatba ejtő városi alkonyi fény- és hangjáték később apokaliptikus látványok megfestésére szolgál. A legtöbbször színesztéziákban összekapcsolt fény-hang jelenségeket fogja össze egy szimbolikus kép: a „Nagy Opera orkesztere”. (521.) Ez az Imrus pesti életének a kezdetén és végén feltűnő képpárhuzam (amelynek részletes elemzésére itt nem térünk ki) – a maga összetettségében – szimbolizálja azt, amit Budapest-Bábel jelent a regényben, s jelzi azt is, hogy miképp változott meg idővel Imrusnak a hozzá való viszonya.

Az említett szülőhegyi jelenetsor egyik pillanatképe Imrust este mutatja, amikor már nehezen viselte a füstös, borgőzös tanyai szobát, „az ostoba, improduktív, unalmas magyar vidéki murizás”-t, és „kiment a préház-udvarra, a sárba, a csillagok alá, s ott járkált órákig, [...], míg lenn a városban is lassanként kigyúltak a villanycsillagok”. (622.) Egyetlen képben látjuk a fenn és a lenn fényeit, hasonlóan az *Esti megérkezés* című vershez: „Idelenn a város / villanya villog, / de fenn a nagy ég / száz csillaga csillog: / a villany a földi, / a csillag az égi, / a villany az új, / a csillag a régi.” Ennek a versnek az elején is megfigyelhetjük egy érzékletes összetett költői képben, hogy a csillagok mellett a fenti világ jellemzője a „csönd”. Szemben a város fényeivel, amelyek különös színesztéziát alkotnak a hangokkal: „harsan a lángok / lármája, a lámpák / csilláma szemembe / csengeti lángját.” Miként ebben a versben, a *Halálfaiban* is a csillagfény-villanyfény, a csönd-lárma motívumpárok elemei más-más dimenziót, más-más értéket jelölnek.

Imrus „lelki utazásának” újabb állomását jelzi a gádorosi préházudvari jelenet kettős képe (fenn a csillagok, lenn a város fényei). Az egykori gádorosi „csillagnéző” fiú szem elől veszi csillagait, s erkölcsi mélypontra jut. De az isteni kegyelem folytán főnixként „újjaszületik”, miután megjárja az önvizsgálatot, önmegismerést is magában foglaló vezeklés sajátos útját. – Imrus visszatál a csillagok alá. De nem egészen oda és nem egészen ugyanúgy, mint gyermekkorában. Új helyzetét a kettős kép jelzi: a két különböző fény, a „fenn” és a „lenn” fénye között áll a hegyen, már ismeri mindkettőt, s egyfajta magaslatról tekint le a kísértésekkel teli világ fényeire, amelyek megtapasztalása is hozzájárult útjának magasabb szemléleti pozíciójához, átváltozásához; talán az „igazi Fény” megsejtéséhez is.

**3.5. A regényszövegben csak egyetlenegyszer** – Imrus különös (mondhatjuk mitikus) halálát és újjaszületését követő szerzői elmélkedésben – fordul elő a nagybetűvel írt „Fény”. A nagybetűs írás többletjelentést kölcsönöz a szónak, amelynek

értelmezését a szöveg és a szó szövegen kívüli gazdag interpretációs mezeje segíti. Elsőként arra figyelünk fel, hogy a szó minden eddigi fényjelenséggel szemben nem valamilyen konkrét fényt jelöl, hanem a legelvontabban utal – mondhatnánk – a jelenség ideájára: „a Fény”-re. Beszédes azonban a szó pozíciója is. Az utolsó fejezet (*Epilog*) elején találkozunk vele, a pesti, illetve a gádorosi, gyertyafényes „látományok” között egy olyan szövegegységben, amely utal Imrus „újjászületésére”, s amelyben a mű címében szereplő szót is értelmezi az elbeszélő, s egyúttal összekapcsolja a fiú és a gádorosiak életét: „Az élet nem mindig nagyon kíváncsú; kivált a *halálfiái* közt; s talán nem is csoda, hogy Imrusnak élvemaradni is lesújtó szomorúság volt. [...] A *halálfiái* is élnek: noha alig érzik életük parazsát, a sűrű hamu alatt... [...] Bizonyos csak az, hogy nem a hamu tetején vonagló szivárványos fényjáték a Parázs igazi élete: az lenn szunnyad, mélyen a hamu alatt! A vibráló fényjáték csak tűnő vágy és kín, az igazi Fény helyett, melynek egykor majd belülről, legmélyről kell kilobbanni!” (618.)<sup>38</sup>

Az idézett szövegrészben az értéktelen, értékes és legértékesebb hierarchiáját tapasztaljuk. Értéktelen: egyik oldalról a „hamu”-lét, az *Unalom* világa; másik oldalról az illúziókat jelképező „szivárványos fényjáték”. Velük szemben értéknek mutatkozik a „parázs”-lét. Tehát (az egykori Imrus gögös ítélete szerint „a halálfiái”-nak mondott) gádorosi világ (jelképesen a nemzet élete is) érték-kettősséget mutat: egyrészt jellemzi az, amit az „Unalom” jelképez; másrészt az, amit a hamu alatti „Parázs” kifejez (a Cenci világa megtestesítette hagyományt, illetve valamilyen belső, lelki értéket). Ide kellett Imrusnak is „lesülyednie” ahhoz, hogy „felébredjen”, hogy meglássa a „felületes fényjáték”, az illúziók helyett az igazi életet.

Úgy érezzük, hogy a fent említett hierarchia csúcsára, tehát mindennek fölé emelt „igazi Fény” a regény cselekményének kitüntetett pontján, Imrus életének fordulóján – előreutaló módon – jelzi „új” életének a transzcendencia felé mutató lehetséges lelki-szellemi-etikai irányát. (A „Parázs igazi élete” pedig a nemzet számára jelez valamiféle kibontakozást, lehetőséget.)

Az „igazi Fény” jelentését a szöveggörnyezet alapján nem tudjuk pontosan értelmezni. Segítségül hívhatjuk azonban a regény más szöveghelyeit, Babits egyik versét, a világirodalom emberiségkölteményeit (amelyekre többféle módon is rájátszik a regény), illetve a keresztény hagyományt. Azt jelenti, amit a regény világában a „nagy Jó” (31.), az „Abszolútum” (182.), az „Örökigazság” (639.)?; amit *A jószág dala* című Babits-vers utolsó előtti strófájában a szintén nagybetűvel

<sup>38</sup> A „halálfiái” kifejezésnek a hagyományostól eltérő (elemzésünket megerősítő) értelmezését adja Szántó Gábor András egy kéziratban levő, a 2006 őszén megtartott Babits-konferencián elhangzott *Miért Halálfiái? Adalékok egy Babits-regény szimbolikájához* című dolgozatában; lásd még a regény kritikai kiadásának jegyzetét: BM-Hf 2006: 564–566.

írt „Fény”-re;<sup>39</sup> amit Danténál az „Örök Fény”, a „Legfőbb Jó” (33. ének); amit Ágostonnál a „Tiszta Igazság”; a *Faust*-ban az angyalok által emlegetett, a „szereket-lángok” kutatta „Fény” (*Klarheit*)?<sup>40</sup> Isten: az Örök Világosság, Krisztus: a „világ világa”, a Világ Fénye?

Az „igazi Fény”-nek idővel és lassan „belülről, legmélyről kell kilobbanni!” – mondja az elbeszélő. (618.) Hogy értsük ezt? Valószínűleg kettősen: jelenti a hierarchiára vonatkoztatva a belső, a rejtett, az értékesebb részt, vagyis értelmzésünkben a hagyományt, de jelenti az emberi belsőt, az emberi lelket-szellemet. (Ez a kettő össze is függ Babitsnál.) Itt is Szent Ágoston szelleme kísért. Babits Ágostont interpretálva írja: „az igazságnak nincs helye és ideje a külső világban, [...] az csak bensőnkben, a lélekben élhető meg [...]”.<sup>41</sup>

Érthető tehát, ha az Imrus életében bekövetkezett lelki-szellemi változás nem látványos, nem is Imrus felismeréseként fogalmazódik meg, inkább szerzői reflexiókban, de leginkább a motivikus összefüggések retorikája sejteti.

4. Ebből a szempontból érdemes felfigyelnünk az „igazi Fény”-ről szóló szerzői reflexiót követő „ébredés”-*motívum*-ra. Itt a szó átvitt értelemben szerepel, de az olvasó összekapcsolja egy korábbi, valóságos ébredéssel: Imrus a lelki megrendüléssel járó különös, gyertyafényes „látomány”-t Rosenbergéknél, alvás utáni felébredéskor éli meg. (598.) Azonban eme konkrét (patetikusra hangolt) szituációban előforduló szót is átértelmezi a szó elvont jelentésben való visszatérése és kultúrtörténeti kontextusa.

A szó elvont jelentésben olyan ébredésszituációban szerepel, amelyről azt mondhatjuk, hogy Imrus az „életre” ébredt (mikor a majdnem végzetes sebesülése után magához tért). Ebben a szituációban olvasunk a fiú „igazi ébredése”-ről, amit „így lehetne röviden kimondani: ébredés az Irodalomból!” (618.) Az elbeszélő az életben maradt fiú „igazi” ébredésének a szellemi-lelki megújulást tartja. Egyúttal jelzi a szakítást Imrus korábbi, pesti életével, amely annak idején az „Élet” és az „Irodalom” jegyében indult.

A szituáció és a szövegösszefüggés elvont jelentést kölcsönöz az „ébredés” szónak; az „igazi” jelző pedig még szembe is állítja a konkrét jelentéssel, de egyúttal össze is kapcsolja, s ezáltal azt is jelképes tartalommal tölti meg. Ilyen értelemben Imrusnak Rosenbergéknél való „álomba merülése” és „ébredése” – miként a gnosztikus irodalomban és az ortodox írásokban – a „halált” és a „feltámadást” jelképezi.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> „S mi lenne velünk e sötétben, hol lábunk mindig fájva botol, / ha Te nem biztatnál fáklýáddal, hogy Fény is van valahol?”

<sup>40</sup> *Faust*, „Wendet zur Klarheit / Euch, liebende Flammen!”, 11801–11802. GOETHE, I. m., 397.

<sup>41</sup> BABITS Mihály, *Ágoston* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, I., s. a. r. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 486.

<sup>42</sup> *Apokrifek*, szerk. VANYÓ László, Szent István Társulat, Budapest, 1988, 366. (*Ókeresztény írók*, 2.)

Imrus szellemi „ébredését”, lelki feltámadását a kontextus kapcsolatba hozza a golyó által majdnem végzetesen megsebzett ifjú életben maradásával. – A sebesülés okait és okozóját illetően az elbeszélő (több lehetőséget felvetve) mintha az olvasót szándékosan bizonytalanságban akarná hagyni. Ezért is meg a kultúrtörténeti kontextus miatt is szimbolikusnak érezzük Imrus „halálát” és élve maradását. Egyrészt: emlékeztet az ősi felnőtté avatási szertartásokban a gyermek mimikus halálára és feltámadására.<sup>43</sup> Másrészt: mivel a lehetséges okok között az öngyilkosság is szóba került, értelmezhetjük azon misztikus teológiai felfogás felől is, amelyről a *Doktor Faustus*-ban a következőket olvassuk: a korai protestantizmusban ismert az a feltevés, hogy „az ördöggel cimboráló megmentheti a lelkét, ha testét odaadja”.<sup>44</sup> – Többek között ez a misztikus ok is magyarázza, miért nincs helye Imrus új életében az ördögi Hintássnak.<sup>45</sup>

A fiú jelképes halála és feltámadása kifejezi – a műben több előreutalással is jelzett – „újjászületését”, ifjúból felnőtté válását, régi életéből új életre születését, élete lelki-szellemi tartalmainak megváltozását, „morális Újjászületés”-ét (577.), amelyet majd az erdővári lét jelképez.<sup>46</sup>

**4.1.** Imrus lelki átalakulása, újjászületése azonban nem független Cenci gondviselő kezétől. Az ő történetében Cenci néni az „*ewig Weibliche*”. Annak idején Pest mellett az ifjú maga döntött, a „bölcs” Cenci csak áldását adta rá. A Pesten tévelygő és megtévedt hős sorsáról azonban Cenci néni határozott: az ő gondviselő keze nyúlt utána, és visszavitte Gádorosra. Cenci néni a gádorosi otthonba megtérő bűnös anyát és bűnös fiút szemrehányás nélkül fogadta. Jövőjük azonban nem ugyanaz. Nelli számára nincs megváltás, a „Sötét Szobára” ítéltetett. A fiú útját Cenci néni – lelkileg és gyakorlatilag is – egy új élet felé egyengette.

A *Halálfiái* világában Gondviselésként, máskor „*Mater gloriosa*”-ként jelenik meg (az Imrus által mindig feltétlen tekintélynek elismert) Cenci. A fiú sorsfordulóját is szimbolizáló vihar után – egyetlen két és fél soros bekezdésben kiemelve (!) –

<sup>43</sup> George THOMSON, *Aischylos és Athén*, ford. V. MELLER Ágnes, Gondolat, Budapest, 1958, 99.

<sup>44</sup> Adrian (meghiúsult) feltételezett szökési-öngyilkossági kísérletét Zeitblom úgy értelmezi, hogy amögött „a megmenekedés misztikus eszméje is lappanghatott”. (Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Magyar Helikon, Budapest, 1969, 666.)

<sup>45</sup> Hasonló irányba mutat Imrus gádorosi „feltámadását” megelőző egy-két budapesti napja, amely sajátos parafrázisa az apokrif iratok őrizte Krisztus-történetnek: a pokolra szállásnak, az ördögi erők megláncolásának. Az apokrif iratok a pokolra szálló Krisztusnak a sátán erőit, illetve a halál fölött aratott diadaláról szólnak. (Zsid 2, 14)

<sup>46</sup> Ezt az értelmezést megerősíti majd az erdővári Imre jellemzése: „Imre megint élni kezdett, [...], mintegy első halál után, pillangólélekkel, [...], és milyen messze minden eddigi Imrusoktól!” A pillangó ősi lélek- és feltámadásjelkép. (BM-Hf 2006: 2/605)



az író Cenci nénit glóriás szentnek mutatja: „Az eget különös vihar utáni fény borította [...] s az öregasszony [...] egy dupla szívárvány glóriájában állt.” (625.) A kép a megbocsátást és az új élet reményét sugározza. – Ezt a vihart érdemes összevetni a pendant-jával, a korábbi, ugyancsak sorsot előrejelző Csörge-tói zivatarral, amely egykor Nellit Hintással röpítette téves útra, s amely előzményeként a hullámok közt „vizi isten”-nek látszó, de a vízbe ugró Hintáss figurájához a vést (romlást, halált) jósló „béka”-motívum kerül.

Miként Dante utazójának, Babits hőségének is, hogy „hazataláljon segítség kell, egy sugár az istentől.”<sup>47</sup> Az „új küzdelem, új reménység és a végső Fény felé” „csak égi Sugár adhatja [...] az erőt, csak a legnagyobb földi tudás és művészet a segítséget” – írja Babits az *Isteni színjáték*hoz írt bevezetőjében.<sup>48</sup> A Faust lelkét égi magasba emelő angyalok a megváltás feltételeként nemcsak a „holtig fáradozást” említik, hanem így folytatják: „Und hat an ihm die Liebe gar / Von oben teilgenommen”.<sup>49</sup> A „Liebe von oben”, „a felülről jövő szeretet” segítségét jelképezi a *Halálfiában* Cenci.

**4.2.** Imrus és Nelli története azt a babitsi-ágostoni szemléletet sugallja, hogy az ember nemcsak maga alakítja sorsát. A mű legmélyebb szemléleti rétegében Ágoston felfogását ismerjük fel: a „bűn”-ről, a „Kényszerítő Kegyelem”-ről<sup>50</sup>.

Imrus életútján a „Kényszerítő Kegyelem” megnyilvánulásaiént értelmezhetjük: sajátos módon magának az ördögi Hintásnak a szerepét (aki rosszat akarva is a jót szolgálja),<sup>51</sup> a Cenciét („Liebe von oben”), illetve Imrus misztikus élményeit. Mert „nem is lennének képesek a Jóra” – idézi Babits Ágostont – „ha az Igazság mintegy előnkbe nem jönne, s világosságával nem kényszerítene megigazulásra”.<sup>52</sup> Ennek a „világosság”-nak a jelképe az Imrust (penitenciájának időszakában) megindító „gyertyafény”, amely – a már említett két (egymásnak felelő) jelenetben – valamiféle kegyelmi állapotnak a jele: belső megvilágosodásnak,

<sup>47</sup> DANTE, *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Révai, Budapest, 1945, 56.

<sup>48</sup> BABITS Mihály, *Dante élete = Uo.*, 56–57., 63.

<sup>49</sup> *Faust*, 11938–11939. Kálnoky fordításában: „S ha hozzá felsőbb szeretet / hatalma fogta pártját”. (GOETHE, *I. m.*, 402.)

<sup>50</sup> Mivel bűnben és bűnre születünk, „saját akaratunknál fogva mindannyian egyformán érdemtelene vagyunk” a megigazulásra, az tehát nem saját érdemünk, hanem arra a Kényszerítő Kegyelem választ ki. BABITS, *Ágoston*, 493.

<sup>51</sup> Levelével ő indította el a „Megoldás lavináját”, rosszat akarva is a jót szolgálta. Vö. „[...] wer bist du denn? / Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.” (*Faust*) Jékely Zoltán fordításában: „Kicsoda vagy tehát? / Az erő része, mely / örökké rosszra tör, s örökké jót mivel.” (GOETHE, *I. m.*, 53.) De ez a mottója Bulgakov regényének is, hiszen ebből a szempontból az ő Wolandja jobban hasonlít a Goethéjéhez, mint Thomas Mann „ördöge”.

<sup>52</sup> BABITS, *Ágoston*, 492–493.

az Igazság („amelyet Istennek is nevezünk”)<sup>53</sup> sajátos megnyilatkozásának – egy felfokozott lelkiállapotban. Hiszen a „gyertyafény” is, mint a csillag, jelzése ama láthatatlan „igazi Fény”-nek.

5. Nellinek is, Imrusnak is meg kell küzdenie a Gyula szimbolizálta rejtélyes erővel, a bűnre csábító ellenséges szellemmel, saját gyengeségeikkel, illúzióikkal. Más-más úton, de mindketten eljutnak „a végső megismerésig”. A passzív, akarattalan, a szeretetre nem képes Nelli nem intellektuálisan viszonyul az életéhez, de finom lelkével megsejti sorsa lényegét: „Az élet bűn és vezeklés egyszerre” (145.) – ágostoni–babitsi értelemben<sup>54</sup>; „megismerte a maga kis esze szerint Istent, az Óriást, akinek kezei között vergődik [...] az egész világ [...]” (247.) Imrus az értelem, a „Tudomány” révén „akar eljutni a végső Megértéshez”. (545.) A regény épp azt sugallja, hogy ez nem elégséges út.

Mind Nelli, mind Imrus sorsának alakulása azt mutatja, hogy az ember minden tudás ellenére is valami rajta kívül fekvő erő függvénye, sorsa kiszámíthatatlan. Párhuzamos–ellentétes életútjukban az író a Kényszerítő Kegyelem által megigazulásra kiválasztott és ki nem választott embert láttatja. A párhuzamosságok (például az autodafé vagy a tékozló fiúként való hazatérésük a lázadás után) csak kiemelik sorsuk különbözőségét: kárhozat („halál”): gádorosi Sötét Szoba – megváltás („újjászületés”): Erdővár.

Imrus életútját végigkísérik olyan motívumok, melyek kiválasztottságát jelzik: „csillag jegyezte homlokát”<sup>55</sup> (546.); küldetése van („Ki végzi el Imrus feladatát? hacsak ő maga nem születik még egyszer” – 578.). A lázadó, a társadalmat megváltoztatni, az életet kiélni akaró s ezért az ördöggel is szövetkező fausti ember<sup>56</sup> megváltatik. Azért is, mert Nellivel szemben ő aktív, s mint a Faust lelkét megmentő angyalok mondják: „Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.”<sup>57</sup>

6. A Gádorost ismét elhagyó, de nem a „tenger”, hanem a „csúcsok” felé tartó „utazó”, a felnőtté vált Imre életének új színtere, *Erdővár*. A „kétezer méter magas világ” maga is jelkép: hősünk újabb léthelyzetének, szellemi–lelki–erkölcsi magaslatának jelképe. Kifejezi a forradalmi „Viharagyú”-t író, a hagyományt, a valást tagadó, a szeretetet nem ismerő, lázadó racionalistából a hagyomány mellett

<sup>53</sup> *Uo.*, 490.

<sup>54</sup> *Uo.*, 491.

<sup>55</sup> A homlokon fénylő csillag ősi jelkép. Az istenek, a szentek, az Isten által kiválasztottak attribútuma. Thomas Mann hőse, Adrian Leverkühn is különbözik „a derék, sőt kitűnő középser”-től: „Lát-hatatlan bélyeg viselője, aki sohasem tér le a szellem és a keresés útjáról [...]” (MANN, *I. m.*, 169.)

<sup>56</sup> Lásd Babits rövid jellemzését Faustrol: *Az európai irodalom története*, 344.

<sup>57</sup> Kálnoky László fordításában: „Ki holtig küzdve fáradoz / az megváltást remélhet.” (GOETHE, *I. m.*, 402.)

érvelő, valamiféle Gondviselésben hívő (639.), a Munka és az Alázat leckéjét megtanuló, a szeretetet is ismerő emberré vált Imre erkölcsi magaslatát.

A magasabb erkölcsiségnak egy-egy mozzanatát jelzik a régi motívumok új változatai: a „gyertya”, a „bárka”. Az *Újszövetségből* ismert motívumok Imre tanári tevékenységéhez kapcsolódnak. A gyertya a keresztény szimbolikában Krisztus jelképe, a Logosznak, a Világ Fényének szimbóluma. Az egykor Imrust megvilágosító élményt szimbolizáló „gyertya”-kép most Imre, a tanár metaforája: ő „a művelődés gyertyája”. (628.) Valami hasonló volt Imrus kamaszkori ideálja: „Ő magasabbra vágyott: [...] a Kultúra papja lenni [...] pedagóg hajlamokat érzett [...]” (358.) A küldetéstudattal élő, kiválasztott ifjú hosszú kerülő után jutott el céljához, megjárta a poklot, a tapasztalatszerzés, az önmegismerés útját, míg végül – a Gondviselés kiszámíthatatlan játékából is, az isteni kegyelem segítségével – rátalált küldetésére. – Erdőváron „Imre, mint tanár kicsi osztálya bárkáján próbálgatta a Bölcsesség kormányrúdját [...]” (627.) „Jézus több cselekedete [...] felhívja a figyelmet a bárka mitikus szerepére, hiszen prédikált bárkában ülve (Mt 13,1–3; Mk 4,1–2; Lk 5,1–3).”<sup>58</sup>

A Jézus történetében előforduló képeknek a kisugárzása révén megemelt Imre alakja – mondhatnánk – „*imitatio Christi*”. (Ezt megerősíti a regény több más – itt nem elemzett – motívuma is, mint például a király, a bárány; vagy az az apró mozzanat, hogy Imrus karácsonyi ajándékol anyjának „Pieta”-képet ajándékoz; az a tény, hogy pesti „pokoljárása”, penitenciája és gádorosi „feltámadása” húsvét tájt játszódik, illetve az áldozatszerep.)<sup>59</sup>

**6.1.** Az erdővári tanár életének van egy újszerű mozzanata: a „szeretet”. Metaforája a „fény”-motívumnak egy újabb változata: a „sugár”, „ami lelket lélekhez köt”. (631.)

„Szeress! a szeretet úgy nyit kaput!” – hangzik a *Faustban* az angyalok karából a megváltásra hívó szó. A „Fényt” kutató „Szeretet-lángok” „szerzik el” „az ördögtől a lelket”, hiszen ez a láng „ördögfeletti”, a „mindenható Szeretet”, „az örök Szeretet” megnyilvánulása, mely „oldja a vétet”, feloldja az ördöggel kötött szövetséget.<sup>60</sup> Ezért nincs helye (a Cenci által az ördögi kísértő karmaiból

<sup>58</sup> *Jelképtár*, 83.

<sup>59</sup> A *Halálfiában* is kísérlet történik a krisztusi és a fausti toposz egyesítésére, mint Bulgakov és T. Mann regényében; illetve a főhős alakjával kapcsolatban itt is beszélhetünk arról, hogy az író rájátszik „a Faust-Antikrisztus-Krisztus összefüggésre”, mint T. Mann a *Doktor Faustusban*. (BALASSA, I. m., 38.) De míg Adrianban az antikrisztusi, a *Halálfi* Imrusában a krisztusi vonások a jellemzőbbek. Mindez meghatározza a két regény világgépének különbségét, amelynek hátterében a hasonlóságban is eltérő történelmi-szellemi léthelyzet található.

<sup>60</sup> (GOETHE I. m. 396., 397., 392., 396., 400., 402., 394.) Az *eredetiben*: „Liebe nur Liebende / Führet herein!” 11751–11752.; „Doch leider hat man jetz so viele Mittel / Dem Teufel Seelen

kimenekített) Imre erdővári életében Hintássnak, az „ördögnek”, akivel egykor Imrusként szövetkezett.<sup>61</sup>

Korábban az ifjú úgy látja, hogy mind családja, mind az ő életéből, kapcsolataikból hiányzik a szeretet. De mikor Rosenbergnek beszél erről („én sohse tudtam szeretni senkit” – 591.), mintha már érezné a hiányát. A felé irányuló szeretetről az első pozitív élményt itt, Rosenbergnél szerzi, majd Gádoroson, Cenci környezetében tapasztalja meg ismét. (601.) Ő azonban ekkor még közömbös vagy dacos, s csak új életében, Erdőváron lesz képes maga is szeretni. Ott a természetet is másképp látja: „a havasok testvéreikül intettek le rá”. (627.) Erdőváron nemcsak Imre, a tanár áraszt „fényt”, de feléje is fény sugárzik a tanítványok és a kis cukrászlány szeméből; „a mosolyok sugárhálójában” (632.) „ringott”.

E motívum szempontjából érdemes összevetni Babits regényét a *Doktor Faustusszal*, illetve *A Mester és Margaritával*. Thomas Mann regényében az ördög egyetlen, de mindent meghatározó feltétele: „Tilos szeretned!”, ezzel szemben a Bulgakov-regényben az ördög szerelem- és szeretetpárti.<sup>62</sup> Itt most elégedjünk meg annyival, hogy a *Halálfiainak* közelebb áll Thomas Mann regényéhez (a szerelem bűnbe visz), de – a két regény közötti szemléleti különbségből adódóan – attól is erősen különbözik. Adrian számára nincs megváltás, Babits hőse „újjászületik”. Babits műve e tekintetben nagyobb rokonságot mutat a *Fausttal*.

Imre új, erdővári életének etikai tartalmát az Érosz jelenléte minősíti. Ez a platóni-ágostoni értelemben vett, a „Fény” felé vonzó „szeretet” – az ördögi és isteni, a sötétség (halál, a kárhozat) és a fény (a megváltás) között botló embert a „Nagy Jó” felé mozgó erő<sup>63</sup> – a regény motívumhálózatának a centruma, amely a mű világában rejtekezik, néha releváns helyeken megnyilvánul, de leginkább a hiányával jelzi fontosságát.

7. A regény mély struktúráját alkotó, többek között a keresztény kultúrkörrel érintkező motívumokból szőtt motívumháló vázlatos bemutatásával jelezni kívántuk, hogy van a *Halálfiainak* olyan misztikus síkja, amely olyan dimenziók

zu entziehn.” 11614–11615.; „ein überteuflich Element” 11754.; „die allmächtige Liebe” 11872.; „die ewige Liebe” 11964.; „Sündern vergeben” 11679.

<sup>61</sup> A világban – a babitsi-ágostoni értelemben – mindig jelen lévő rossz itt más módon jelenítődik meg. Többek között a konkrétan és szimbolikusan is jelzett erőszak képében: a sortűzre, illetve az Imrét megtámadó bivalyra gondolunk.

<sup>62</sup> BALASSA, I. m., 40.

<sup>63</sup> V. ö. *Faustból* Pater extaticus énekével: „Ewiger Wonnebrand, / Glühendes Liebeband, / Siedender Schmerz der Brust, / Schäumende Gotteslust.” (Kálnoky fordításában: „Örökös üdvű láng, / izzó szerelmi pánt, / tűz, mely szívet gyötör, / habzó istengyönyör.” GOETHE, I. m., 399.) Lásd még Babits himnuszát a „szent Szerelem”-hez: *A jószág dala* 5.

meglétét s az emberi létet befolyásoló erejét áramoltatja be a regény kozmoszába, amelyek szóval kimondhatatlanok, miképp azt Babits a *Hadjárat a semmibe* című filozófiai tankölteményében írja: „s az én mesém is végtelenbe megy, / hisz benne olyan dolgok vágya szólal, / miket nem mondhatsz véges számu szóval”.

A regény jelentésstruktúrája ugyanis hármas rétegezettséget mutat abban az értelemben, ahogy Babits Dante *Commediájáról* mondja.<sup>64</sup> A *Halálfi* első, szó szerinti rétege: Nelli és Imrus története; második rétege: a nemzeti-történelmi sors, a középosztály hanyatlástörténete, politikai s egyéni életrajzi elemek összefonódásával (kettős tükörből); a harmadik, misztikus-szimbolikus és rejtett szintje: a fausti, illetve a modern ember Igazság-, önmaga-keresése, a kanti Ding an Sich hal vívódó embernek a megismerésért folytatott küzdelme, a tolsztoji vagy nietzschei életszemlélet dilemmája előtt álló, a modern élet szellemi-erkölcsi útvesztőjében eltévedt ember abszolútumkeresése. Ennek keresése határozza meg végső soron a főhős útját, a regény struktúráját, ez köti össze a két történet – a Nellié és az Imrusé – között levő (néhány elemző által szakadéknak vélt) távolságot, ez biztosítja a családtörténet és a fejlődésregény egységét: egy modern „világnézeti regény” szintézisébe fogva a heterogénnek tűnő elemeket.

Mutatis mutandis a *Halálfi*aira is vonatkoztatható, amit Babits Dante művéről ír: „[...] nemcsak Dante sorsáról van itt szó, hanem az Emberi Lélek sorsáról az élet útvesztőjében s örök küzdelméről a Megváltás felé. Rettenetes küzdelem, melynek halottjai is vannak, – s azt jelképezi a Pokol – de diadalmasai is; az emberléleknek ez olthatatlan istenhez-törésében, van a költemény misztikus és metafizikai háttere, s mintegy titkos értelme.”<sup>65</sup> A *Halálfi*iban ennek a küzdelemnek jelképes halottjait és diadalmasait szimbolizálja Nelli és Imrus ilyen értelemben egymást ellentételező-értelmező alakja.

Legmélyebb szinten a *Halálfi* vallomásregény, „benső önéletrajz”<sup>66</sup> is, mint a *Confessio*.<sup>67</sup> A motivikus összefüggések „retorikája” mutatja, hogy – Ágoston *Confessiójánál*, Dante *Commediájánál* rejtettebben ugyan, de – ez a mű is a lélek vallomása. Babits regényének világát is a „lélek” „szonja” hatja át, ám csak sejte-

<sup>64</sup> „[...] maga a sokértelmű költemény [...] hármas rétegezetséggű szimbolum-épületté válik [...]: a szó szerinti jelentésén kívül, amely egy fantasztikus vízió leírása, van egy történelmi – azaz életrajzi és politikai – s e mögött még egy harmadik, titkos és szimbolikus jelentés.” DANTE, *I. m.*, 60.

<sup>65</sup> *Uo.*, 60.

<sup>66</sup> BABITS, *Ágoston*, 486.

<sup>67</sup> A „vallástalan vallásosság” regényének mondott *Halálfi*ival kapcsolatban Szent Ágostont emlegeti Babits barátja és első kritikusa, Szilasi Vilmos, aki így ír: „Te fölfeded a lélek szövetét”. (*Babits–Szilasi levelezés*, s. a. r. KELEVÉZ Ágnes, PIM – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, é. n., [1979]) A modern elemzők közül Csányi László figyelmeztet arra, hogy Babits Ágoston-szemlélete kulcs a regényhez. CSÁNYI László, *Babits valósága. Tények és érvek a Halálfi*aihoz, Új Írás 1983/11., 46.

ti a transzcendencia sajátos megnyilatkozását a lélekben, illetve annak misztikus felismerését, valamiféle megvilágosodást. Hiszen ettől remélhető új élet, megváltás. Együttal küldetést, feladatot is jelent, miként az apostolok számára. A platóni-ágostoni értelemben vett Erősz, a Fény, az Örökigazság felé irányuló szomj („Gotteslust”),<sup>68</sup> Szeretet (Liebeslust),<sup>69</sup> a dantei „legfőbb Jó” megismerésére való törekvés ígérhet megváltást a szeretetet korábban nem ismerő Imrusnak, a küldetést vállaló, de tévúton kereső Imrus-Babitsnak, a válságba került nemzetnek, a tévelygő, kiutat kereső emberi léleknek – a regényben ugyanis mindenik dimenzióról szó van.

A *Halálfi*ai Babits „lelki átalakulásának” abba a folyamatába illeszkedik, amelyről Rónay György beszél *Babits hite* című tanulmányában. A költő *Éji út* című versével kapcsolatban írja: „Azon a hosszú »éji úton«, amely a háborúval kezdődött, Babits világában nemcsak a *másik* jelent meg, az »akit szeretünk«, és vele az addig zárt világban, »bűvös körön« egy (mostantól fogva egyre tágulóbb) rés a *többiek*, az emberek, embertársak felé; hanem menthetetlenül kérdésessé vált a problémák *intellektuális* megoldásának érvénye, s egyáltalán intellektuális megoldhatósága is.”<sup>70</sup> Ez azonban nem jelenti az értelem tagadását, különösen nem „az antiintellektuális rendszerek és az antiintellektuális élet: a Háború korában”.<sup>71</sup> Az ész és „az észnél magasabb Valami” sajátos dialektikáját fogalmazza meg a költő a (regényével való intenzív foglalkozással egy időben született) *Sziget és tenger* bevezető hitvallásában: „[...] hiszek az észben, hogy ameddig ér, hűséges szolgálója annak a Valaminek, amit el nem ér...” (*Örökké ék a felhők mögött. Vallomás helyett hitvallás*)

<sup>68</sup> *Faust*, 11857.

<sup>69</sup> *Faust*, 12003.

<sup>70</sup> RÓNAY György, *Babits hite* = Uő., *Hit és humanizmus*, Ecclesia, é. n., 408–409.

<sup>71</sup> BABITS, *Ágoston*, 497.

## Az irodalmi hagyomány önreflexív jellege Elek Artúr művésznovelláiban

*Diderot a Jacques, le Fataliste elején az olvasónak az elbeszélőhöz intézett fiktív kérdéseivel a divatos utazóregény sémáját idézi fel, s vele a regényes meseszövegszerűség és sajátos sorsszerűség (arisztotelizáló) hagyományát, hogy aztán a beígért utazó-és szerelmi regénnyel kihívóan szembezegezze a teljességgel regényszerűtlen történelmi valóságot: a bizarr realitású, moralizáló betéttörténetet, s így a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót.*

(Jauß, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*)<sup>1</sup>

*No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a műnél nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék...különbnek tartom a többi hazájabeli írónál, kiknél szinte bevett szokás hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.*

(Diderot, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*)<sup>2</sup>

*Itatós-szerű volt a papirosa, aminőre a múlt század közepén szokták volt nyomtatni a könyveket, az első lapra barnára fakult fekete betűkkel volt ráírva a tulajdonos neve: Dávidházi Orbán. Megnéztem a címlapot, a könyv címe ez volt: Jacques, le fataliste.*

(Elek Artúr, *Jakab, a fatalista*)<sup>3</sup>

A 20. századi magyar próza alakulástörténetében Elek Artúr szépirodalmi szövegei egyáltalán nem kapnak említést. Ennek több oka lehet, egyfelől hogy a szerzőt a mindenkori irodalomtörténet-írás nem tartotta elég jó írónak, így a szövegek kanonizálása eleve ki volt zárva, s az író csupán mint esztéta, műtörténész, fordító

<sup>1</sup> Jauß említett írásában Rainer Warning gondolatát idézi: Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1999, 54.

<sup>2</sup> Denis DIDEROT, *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája*, ford. BARTÓCZ Ilona, Kriterion, Kolozsvár, 2003, 330.

<sup>3</sup> ELEK Artúr, *Jakab, a fatalista* = Uő., *A platánsor*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 107. (A tanulmány szövegében zárójelben közölt oldalszámok a továbbiakban erre a kötetre vonatkoznak.)

vagy kritikus jelenik meg összefoglaló monográfiák adataként, másfelől hogy Elek novellisztikája kívül esett a Nyugattal foglalkozó irodalomtörténészek érdeklődési területén, ezért nem születtek műveiről elemzések. Művésznovellái többségét 1908 és 1941 között elsősorban a Nyugatban publikálta. A folyóiratban elfoglalt helyét és a századforduló prózairodalmában betöltött szerepét meghatározni meglehetősen nehéz feladat, mert a Nyugattal foglalkozó munkákban is csak kevés helyen méltatják a szerző szépírói munkásságát. Esztétikai elemzésekre Birnbaum D. Mariannán<sup>4</sup> kívül szinte senki nem vállalkozott, egyetlen – még életében kiadott – *Álarcosmenet* című novelláskötetéből egy írás sem kanonizálódott.

Elek Artúr novelláinak néhány értelmezője a szövegek valóságidegenségét, a realitásból való elvágyódást, a szavak mögött derengő misztikumot<sup>5</sup> emeli ki. Mások a linearitás megszűnését, a bizonytalansági tényező megerősödését, az idősíkok egymásra vetítését, továbbá a befejezetlenséget, a szubjektívvá tett olvasást hangsúlyozzák.<sup>6</sup> Az ilyenfajta nyitott, valóságyszerűséget megtagadó beszédmód a figyelmet a jelentés többsíkúságára, többféle értelmezhetőségére irányítja.

A poétikai értelemképzés egyik jelentős eszközeként említem meg a szövegek közötteiség alakzatát. A novellák értelmezhetősége attól is függ, mennyire tudjuk követni a pretextusok beépülését a szerző szövegeibe. Elek Artúr szövegei játékba vonják az előző századok irodalmi hagyományát, Horatiustól, Assisi Szent Ferenc-től és az *Ómagyar Mária-siralom*tól kezdve Petrarcan és Metastasion át, Diderot és Joyce művéig. Elek olvasottsága és műítészt voltának köszönhető nagyfokú tájékozottsága beleíródik a novellákba, amelyekben esztétikai kérdések, a művészszerp jellemzése az írásaktus bonyolultsága is megfogalmazódik. A novellák értelmezhetőségében nagy hangsúlyt kap az elbeszélés felépülésének módjára való rákérdezés. Az irodalmi visszanyomozásban az intertextualitás alakzatának vizsgálata és az előszövegek újraírása a fő vezérelv, amely a valóságreláció helyére lépő szöveg és más szövegek viszonyában testesül meg.

A mottóban idézett szövegrészen kívül Jauß több helyen is példaként hozza Diderot *Jacques, le Fataliste* című regényét, a felidézett műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárási horizonttal, majd annak poétikai eszközként megjelenő lerombolásával kapcsolatban. Jauß szerint az *eleve adott elvárás* és az *előre jelzett új tapasztalat közti horizontváltásban* ragadható meg leginkább az olyan regények esztétikai jellege, mint a *Jacques, le Fataliste*, vagy a *Don Quijote*.<sup>7</sup> *A Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című regény úgy kerül kapcsolatba Elek

<sup>4</sup> BIRNBAUM D. Marianna, *Elek Artúr pályája*, Akadémiai, Budapest, 1969.

<sup>5</sup> Uo., 36.

<sup>6</sup> R. MOLNÁR Emma, *Az idő jelentése Elek Artúr novelláiban = Tanulmányok a századforduló stílustörékvéiseiről*, szerk. FÁBIÁN Pál – SZATHMÁRI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989, 236.

<sup>7</sup> Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uo., *Recepcióelmélet...*, 310.



novellisztikájával, hogy a szerző egy szövegében a francia mű újraírását kísérli meg, így tanulmányom központi témájaként is ezt a szöveget jelölöm meg.

A *Jakab, a fatalista* című novella az *Esti Kornél*hoz hasonlóan a szerző–elbeszélő–hős hármasságát jeleníti meg. Kosztolányi Esti-novelláiban jellemző, hogy a „fikció nemcsak létrehozója, hanem tárgya is a műnek”,<sup>8</sup> ami aztán azt eredményezi, hogy a szöveg megkettőződik, két eltérő státusú szövegsíkot létrehozva. A novellaszövegbe a Diderot-regény leírása, története, narratív technikája is beíródik. A francia regény poétikai értelemalkotó tényezőként vesz tehát részt az elbeszélés egészének alakításában. A novellát különlegessé teszi az is, hogy Elek Artúr történetében előbb a francia *könyv* jelenik meg, majd szereplővé válik annak *hőse*, maga *Jakab* is. Jauß szerint a klasszikus modernség tudatosítja az olvasóban a fikció és a realitás közötti szakadékot, ezt az alapjában még ontológiai opozíciót pedig először a posztmodern szünteti meg, mégpedig úgy, hogy a fikciót magában a realitásban teszi lépten-nyomon felismerhetetlenné.<sup>9</sup> A művészt tematizáló novellák és a posztmodern esztétikája közötti kapcsolat leginkább az intertextualitás alakzatában ragadható meg, úgy, hogy a művészetről, az alkotásról való beszéd, és a megidézett irodalmi hagyomány önreflektív jelleget ad a szövegnek.

Írásom célja, hogy a művészregény, művésznovella esztétikáját összeolvassam a posztmodern elbeszélői eljárással. Vizsgálom továbbá, hogy hogyan strukturalódnak át Elek novellájának egyes jelentésrétegei a Diderot-újraírás tükrében. Mivel az említett novellának alcíme: *Egy művészember emlékei*, indokolt annak vizsgálata is, vajon milyen szerepet szán a szöveg a művésztéma szerepeltetésének, hogyan értelmezi a novella a valóság és fikció opozícióját. Hiszen ha a Diderot-mű poétikai sajátossága, hogy lerombolja az olvasói elvárást, és a hazug költői fikciót a valóságos élet cáfolja meg, akkor érdemes azon is elgondolkozni, hogy az alkotást tematizáló elbeszélésében hogyan viszonyul az arisztotelészi mimézis-elvhez Elek Artúr szövege. Nem állítom, hogy Elek novellái posztmodern szövegek, az azonban meggyőződésem, hogy írásai, különösen művésznovellái rákérdeznek a meseszöveg *arisztotelizáló* hagyományára, és kísérletet tesznek a *valóság* és *fikció* közti opozíció feloldására. Ha feltételezzük, hogy Elek szövegeiben feladja a valósághű ábrázolást, narrációja töredékes, néhol ironikusan játékos, továbbá jellemzi az irodalmi tradíció gyakori idézése, akkor megtehetjük, hogy a szövegeket olyan narratológiai képlethez igazítjuk, amely a 20. század végén széles perspektívát nyújt a posztmodern textus számára. Elek novellisztikájáról így feltételezhetjük, hogy narrációja *előremutat bizonyos posztmodernnek mondott poétikai eljárások irányába*.

<sup>8</sup> SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, ELTE BTK Doktori Tanács, Budapest, 2000, 24.

<sup>9</sup> Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség. Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, ford. KATONA Gergely = Uő., *Recepcióelmélet...*, 222.

*A művészregény rokonsága a posztmodernnel*

Elek Artúr *Jakab, a fatalista* novellájának alcíme a szerzőt leginkább foglalkoztató művészlét-problémára enged következtetni, a szerző ugyanis minden szövegében szerepeltet legalább egy művészt. Ezek a hétköznapi lét és a művészlét határmezsgyéjén mozogva saját létezésük korlátait kereső szereplők, olyan alkotók, akik a világban való létük értelmét keresve a szorongató valóság elől az alkotásba menekülnek. Elek a modernség írásművészetére még nem poétikai eszközként jellemző ironia fegyverével is él a szereplők jellemzésekor, torz alakként vagy önmaga paródiájaként ábrázolva egy figurát.

A novellák vizsgálata során szembeűnő, hogy Elek hősei többnyire elvetélt művészek, írók, költők, muzsikuskok, akik a szövegek többségében írási és olvasási szituációkban is megmutatkoznak, tehát számos esetben megállapítható, hogy Elek alkotásai a századfordulón jellemző művészregény/művésznovella-típológiákba is beilleszthetők. Ezt nem csupán a történetelvűség, a szöveg tematikája alapján határozhatjuk meg, hiszen nem kizárólag arról van szó, hogy a novellák fabulája egy művész történetét meséli el, hanem arról is, hogy azok az írásról, a művészi alkotás lehetetlenségéről, a tökéletes alkotás ábrándjának feladásáról, a mű befejezhetetlenségéről beszélnek, ahogyan azt Bodnár György egy tanulmányában megjegyzi: „A művészregények vetették fel először a posztmodern dilemmáját, s építették fel egyidejűleg önmagukat e felvetésből [...] ha a modernség és a posztmodern között van paradigmaváltás, akkor az a mimézis-elvvel folytatott küzdelemben zajlik le.”<sup>10</sup>

A posztmodern szövegeket megelőzően pontosan a művészregényeket jellemezte elsőként a fikció bevállása, a racionális oksági elv feladása, a cselekmény szerepének lefokozása és a szakadozott, nyitott szerkezet, mindez a művet szövegközi térbe vezeti. A művészregény-típológia tehát adekvát vizsgálódási terep a novellák olvasásához, egyfelől, mert Elek novellái tematikailag oda sorolhatók, másfelől mert a szövegek az alkotással küzdő művész szerepeltetésével öntüköröző alakzatként a szerzőség módjára való rákérdézt is indokoltá teszik.

Bodnár említett tanulmányában Charles Caramellót idézi, aki a posztmodern regényt mint *silverless mirror*<sup>11</sup> definiálja, *ami nem tükröz vissza semmit. A fonsortalan tükrő* hasonlatot továbbírva a posztmodernség jegyeit magán viselő regények esetében a szakirodalom többsége a *mise en abyme* és az *öntükör* alakzatát említi leginkább. Bodnár gondolatmenetét követve egyetértek a művészregénnyel kap-

<sup>10</sup> BODNÁR György, *A művészregény mint az intertextualitás korai formája* = Uő., *Jövő múlt időben. Tanulmányok, esszék, kritikák*, Balassi, Budapest, 1998, 18.

<sup>11</sup> Uő., 19. (A hivatkozott mű: Charles CARAMELLO, *Silverless Mirrors-Book. Self and Postmodern American Fiction*, Florida UP, Tallahassee, 1983, XI., 250.)

csolatos megállapítással, amely szerint a művészregény még „foncsorozott tükör, amelyben azonban már nem az író kívüli valóság jelenik meg elsősorban, hanem az író mint művész.”<sup>12</sup> A modernség művészt tematizáló művei tehát, ha úgy tetszik, még a mimetikus ábrázolást vannak hivatva bemutatni, a posztmodernség azonban már szakít a mimézisrel és elvezet az önmagára kérdező nyelvhez. Bodnár tanulmányának első példája a *Tonio Kröger*, amelynek történetét önreflektáló műnek tartja ugyan, de olyan önreflektáló műnek, amely *alkotáslélektani töprengésben* ölt testet. A *Tonio Kröger* Bodnár szerint akkor „csúszhatna át” a nem-arisztotelianus művészetfelfogásba, ha „nemcsak beszámolna határhelyzetéről, hanem határhelyzetét tenné át szövegbe és kompozícióba”<sup>13</sup>

Egyes művészregények azonban lehetőséget adnak arra, hogy történetük önreflektáló műként funkcionáljon, ahol „az önreflexió alkotáslélektani töprengésben ölt testet, amely a mű feltételrendszerébe vezet be, de következtetését nem azonosítja a művel,<sup>14</sup> így ebben az önreflektivitásban érhető tetten a művészregény és a posztmodern rokonsága.”

Gergye László művészregényről szóló monográfiájában hangsúlyozza, hogy a századforduló regényeinek alapvető jellemzője, hogy a művek szerkezete fellazul, cselekményképlete leegyszerűsödik, a szövegekben megjelenik az intellektuális hangsúly, és a korábban oly jellemző monumentális történelmi víziók szerepét átveszi a szépség autonómiája.<sup>15</sup> Ez a tematikai változás generálja a századforduló prózájának befelé fordulását, és azt a létértelmező perspektívát, amelyet a művész, legfőképp író-szereplők nagyarányú tablója jelenít meg. Az élet és művészet konfliktusa kerül tehát a szövegek középpontjába, de úgy, hogy oda a valósággal szemben közömbös esztétikai ember életprogramja kerül. A művészfigurák szerepeltetésénél sokkal jelentősebb az a karakter, hogy *ezekben a szövegekben az élet fokozódik műalkotássá, eksztatikus élménnyé, így az élet egyetlen célja, hogy az ember esztétikai úton megvalósíthassa önmagát*. Gergye egyik legfontosabb megállapítása, hogy az arisztotelianus miméziselmélet tudatos feladásáig jutunk el. „Mivel a szépségáhitatban fogant appercepció számára egyenesen megkérdőjeleződik az objektív valóság abszolút érvénye, a művész saját szubjektuma belső teribe húzódva, a külső jelenségvilág helyett önmagát emeli alkotása tárgyává. Ez a viszonyulás voltaképpen nem mást jelent, mint a »természet utánzása« évszázadokon át érvényes doktrínájának relativizálódását”.<sup>16</sup> Ez az önmagának a közép-

<sup>12</sup> BODNÁR, I. m., 20.

<sup>13</sup> Uo.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> GERGYE László, *Az arckép mágiaja. A magyar művészregény a XIX. és a XX. század fordulóján*, Universitas, Budapest, 2004, 7.

<sup>16</sup> Uo., 10.

pontba való helyezése adja a művészregény rokonságát a posztmodernnel, amely önreflektáló jellegénél fogva mutat hasonlóságot a művészregényekkel. Gergye tanulmánya pontosan arról beszél, amit Bodnár előbb már megfogalmazott, mely szerint a „nem csak egyszerűen az antikvitás, a reneszánsz vagy a barokk alkotói reinkarnálódnak a századvégi festő vagy zenészregények alteregóiban, hanem a fikcionálás aktusa révén a kitalált művészfigurák sora emeli még egy szinttel feljebb a mind elvontabbá váló értelmezés befogadói horizontját.”<sup>17</sup>

### *A „chaplini”<sup>18</sup> hős a szövegvilág(ok) labirintusában*

A Nyugatban Móricz Zsigmond és Révész Béla méltatta Elek írásait, előbbi az 1913/11-es számban az *Álarcosmenet* megjelenésének évében írta, hogy a novellákat jellemzi a „távoli világbanjárás”, a „redukált”, „stilizált”, „desztillált” írásmód, utóbbi a szerző ötvenedik születésnapjára írt laudációjában a „lélekanalízisei” bonyolultságát, és „leíró passziójának ömlő” voltát hangsúlyozta.

Birnbaum Elekről szóló monográfiájában egy egész fejezetet szentel az elvetélt művészhősök elemzésének. A kihagyás alakzatának jelenlétéről és Elek szimbólumairól így vall: „Az író az olvasóra bízva felfedeztetését, rábízta, hogy lefejtse a történet páncélját. A szimbólumok mimikrijén áttörve érti meg az olvasó, hogy *Az egynőtájú ember* az alkotó ember kétségeiről szól: az alkotás és a mulandóság párviadaláról.”<sup>19</sup> Szinte minden novelláról állítja, hogy hősei a művész szimbólumai, a másként látó ember jelképei, hőseinek alig van egyéni vonása, és merészen, de megalapozottan kijelenti, hogy „szinte bármelyik novella hősét felcserélhetjük egy másik, ebbe a csoportba tartozó, azonos típusú hőssel, anélkül, hogy a történet megváltozna.”<sup>20</sup> Elek novelláira a szerző szerint továbbá jellemző, a „...bágyadt hangulatokon, dekadencián, stilizáltságon túl megjelenő valóság-idegenség, az író realitásból való elvágyódása.”<sup>21</sup> Birnbaum a szürrealizmus ismert ábrázolási módszereként nevezi meg itt a személyes vízióval keveredő naturalizmust, valamint az *álom* és a *valóság*, a *lehetséges* és a *lehetetlen* közötti „lebegést” említi.

R. Molnár Emma a következőkben határozza meg Elek novelláinak sajátosságát: megállapítja, hogy Eleknél – a modernitás epikus szövegeire jellemző módon – felbomlik a tér és az idő egységes kezelése, megszűnik a linearitás, „a tér

<sup>17</sup> Uo., 11.

<sup>18</sup> Birnbaum D. Marianna kifejezése.

<sup>19</sup> BIRNBAUM, *I. m.*, 26.

<sup>20</sup> Uo., 29.

<sup>21</sup> Uo., 36–37.

sokrétűvé válik, s felbomlik az idő is.”<sup>22</sup> Kiemeli a bizonytalansági tényezőt, a valószínűtlenséget, s külön beszél arról a technikáról, amelyben „az író feloldja a lineáris idősíkot, [...] a jelent és a messzi múltat egymásra vetíti.”<sup>23</sup> Az időkezelés mellett egy fontos írói eljárásra is felhívja a figyelmet, „Részletez [ti. Elek], felsorol, sok jelzőt használ [...] Gyakran alkalmazott írásjele a három pont, a befejezetlenséget a továbbgondolás lehetőségét adja, s ezzel eleve absztrakttá, szubjektívvé teszi az olvasó számára a folytatást.”<sup>24</sup>

Dobos István *Alaktan és értelmezéstörténet* című művében Eleket több helyen említi meg, minden esetben középszerű íróként. Dobos, mint ahogyan mások is, Elek novelláinak rejtélyességét és feleslegesen használt túlzott szimbolizmusát emeli ki negatívumként. „Szini és Elek túlterhelte a novelláit rejtélyeskedő kapcsolatokkal. Elemezhetetlen sugallatok helyett szikkadt fogalmi jelképekkel, sejtelmes rekvizitumokkal és a szavak mögött derengő misztikummal utalt a megismerésre érdemes titokra.”<sup>25</sup> Amit tehát Birnbaum erényként említ, Dobos felesleges negatívumként értelmez.

Néhány példa Elek művészhozzáseire a teljesség igénye nélkül. *Az egyenőtájú ember* című novella *Hypnophanes*<sup>26</sup> nevű művészhozzáse az egy igaz és tökéletes dallamot keresi, a figurát egy konkrét és nagyon precízen meghatározott jellemzéssel rajzolja meg „A valóság őt nagyon kevésbé érdekelte, hiszen le is nézte, de láz fogta el mindig, valahányszor arra gondolt: mi rejtőzik a valóság mögött”. (48. *Az egyenőtájú ember*) A figura tehát az imagináció terében mozog, nem más, mint a képzelgés embere. Életének egyet-

<sup>22</sup> R. MOLNÁR, *I. m.*, 231.

<sup>23</sup> R. Molnár itt *A hóbaíró ember* c. novellában említi a következő sort, „...mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőt”.

<sup>24</sup> *Uo.*, 236.

<sup>25</sup> DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 130.

<sup>26</sup> ὕπνος (*Hypnos*) jelentése álom, alvás szenderegés, más szövegösszefüggésben Álom, a Halál fivére. φαίνω (*Phaino*) jelentése láthatóvá tesz, fény derül rá, megmutatkozik. A *Hypnophanes* név így „az álmot láthatóvá tevő”, „az álmot megfejtő” értelemben használatos. (GYÖRKÖSY Alajos – KAPITÁNYFÉ István – TEGYEY Imre, *Ógörög–magyar szótár*, Akadémiai, Budapest, 1990.) A *hipnózis* szó eredete az ókori görög mitológiából származik, Hüpnosz és Thanatosz történetéből. Az említettek ikertestvérek voltak, akik Hádész kíséretéhez tartoztak, Hüpnosz álmot hozó mákgubót hordott a hajában, Thanatosz kialudt fáklyát tartott a kezében. Az álom és a halál fogalmának megkülönböztetése is ezen a mitológiai történeten alapul. Az antik orvoslásban az álmot úgy határozták meg mint átmeneti állapotot az élet és a halál között. „L' affinità fenomenologica tra sonno e morte ha portato la mitologia a considerare il dio Hípnos come gemello del dio Thánatos [...] nella medicina antica il sonno era considerato come uno stadio di transizione verso la morte.” Más értelmezések szerint a *hüpnosz* szót már Homérosz idejében is a fizikai alvás, álom értelmében használták, azaz arra az esetre, amely során az ember álmában elfelejti a nap súlyát, gondjait. „(indogermanico *supnos*, lat. *sopor*), é usato già al tempo di Omero per indicare is sonno fisico, che ristora l'uomo o lo prende e domina, ma che in ogni caso gli fa dimenticare il peso della giornata.” *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, szerk. Lothar COENEN – Erich BEYREUTHER – Hans BIETENHARD, EDB, Bologna, 1980, 1045–1047.

len célja – az általa kreált világában, ahol kvázi-idegenként, teremtetett hősként bolyong – megtalálni az egyetlen melódiát. Az alkotás aktusát, legalábbis az intuitív teremtést a szöveg a *Kalevalából* ismert Ilmatar tündér szélőtől való fogantatásával állítja párhuzamba. „[A]ki nem tud építeni, meghal” mondja *Hypnophanes*, aki a történet végén „szótlanul” és „összezsugorodva” egy barlangban, félelem nélkül várja a halált.

A *hóbaíró ember* petrarcai pretextust idéz meg, művész hősenek kilétét nem fedi fel a szöveg, egyszer hóba íróként, másszor lámpagyújtogatóként jelenik meg. A történetet szervező szövegrész egy hóba vésett verses üzenet, a később idézett Petrarca-szonett, a *Canzoniere* 61.<sup>27</sup> darabja, amely olaszul szerepel a novellában az első négy sorával. Beíródása a hóba kissé komikusan, de mindenképpen való-ságtól elrugaskodottan történik „Csak jó messze botorkált egy alak, meg-meg-állt, a vékony hórteget döfkölte botjával, azzal meg előre megint”. (59.) Első olvasásra nehéz a szereplő-befogadó feladata, a hősnő felkiáltásával aztán tudomásunkra jut, hogy mi történik. A vers hangos felolvasását Elek narrátora a férjre bízta, aki magától értetődően jelenti, ki, hogy a szöveg olaszul van. A szövegből nem derül ki, hogy a férfi vajon értette-e, amit olvas, Elek csupán annyit jegyez meg, hogy hőse mindezt bizonytalan kiejtéssel teszi. Az olvasó olasz nyelvismert nélkül soha nem tudja meg, mit jelent a hóba írott üzenet, csupán az asszony monologizáló, maga elé révedő interpretációja szolgál némi magyarázattal, kiderül, ismeri a költeményt régi költőszermétől: „Úgy rémlik gyakran, mintha hozzám írták volna sok, sok száz évvel ezelőtt.” (61.) A pretextussal kapcsolatban nem derül ki, hogy az a „régén”, az a „sok száz évvel ezelőtt” mikorra tehető, és vajon fontos-e a szerzője. A szöveg később az írás-olvasás-megértés hármassága körül szerveződik. Petrarca szonettje megidézhetheti Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszának* szövegét is.<sup>28</sup> Az Isten-szeretethez hasonlatos Asszony-szeretet az emlí-

<sup>27</sup> „Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno/et la stagione e 'l tempo et l' ora e 'l punto / e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi, che legato m'anno” Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, komm., szöveg. gond., Marco SANTAGATA, Mondadori, Milano, 2001, 311. (Weöres Sándor fordításában: „A nap, a hó, az évszak áldva légyen, / s az évet, órát, pillanatot áldom / s a szép tájat, ahol elért sugárzón/szép szemre, és rabul ejtett egészen” Francesco PETRARCA *daloskönyve*, Európa, Budapest, 1974, 73.)

<sup>28</sup> „Altissimu, onnipotente, bon Signore, / tue so' le laude, la gloria l'honore/et onne benedictione. / Ad te solo, Altissimo, se konfano / et nullo homo ene dignu te mentovare. / [...] / Laudate et benedicite, mi' Signore, / et rengratiate et serviate li / cum grande humilitate”. A művet többen lefordították Képes Géza és Dsida Jenő is (www.mek.iif.hu), ezúttal Sík Sándor fordításában idézem: „Mindenható, fölséges és jóságos Úr, / Tiéd a dicséret, dicsőség és imádás, / És minden áldás. / Minden egyedül téged illet, Fölség, / És nem méltó az ember, hogy nevedet kimondja. / [...] / Dicsérjétek Uramat és áldjátok, / És mondjatok hálát neki, / És nagy alázatosan szolgáljátok.” Az eredeti szöveg: ASSISI SZENT FERENC *művei*, www.ppek.hu/k36.htm, ferop02.hlp. (Ferenes források, 1.) Képes Géza fordítása: *A világirodalom legszebb versei*, I., Európa, Budapest, 1971, 98.

tett versek központi gondolata. Elek Artúr novellájában a Petrarca-szonett megidézés tehát egy korábbi vallásos extázisban fogant himnuszszöveget is, rámutatva a szerelem transzcendens vonásaira.

Az *Éjjél* című novella *A platánsor* kötetben paratextus nélkül szerepel, hiányzik az a néhány soros francia idézet, amely a Nyugat 1914/16–17-es számában megjelent. A cím alatt a következő szövegrészlet olvasható a folyóiratban publikált novella előtt. „*C'est la femme qu'on aime à cause de la nuit/Et ceux qui l'ont connue en parlent à voix basse.*” Villiers de l'Isle-Adam. A szöveg szabad fordítása: „*Az asszony az, akit az éjszaka miatt szeretnek. És azok, akik őt szeretik, csak halkan beszélnek róla.*” A történet egy gyönyörű<sup>29</sup> operaénekesnő utáni furcsa vágyakozás története, hősei diákok, akik izgató képzelgéseik középpontjában „sukorai Bothor Izabella,<sup>30</sup> a milánói Scala-színház tagja” (250. *Éjjél*) operaénekes díva áll, akiről számos történet kereng; ezekből építik fel a fiúk Izabella „rossz nő”-identitását. Az asszony egy alkalommal felsegíti a főhőst a lépcsőházban, így az később már mint ismerős kopog be annak ajtaján, a színpadias valószerűtlen dialógust követően, a díva énekelni kezd. Elek megidézi az énekelt szöveg első sorát „*Ah! Perfido...*”. Előszöveggént ez esetben egy koncertária<sup>31</sup> jelenik meg, amely a vágyakozás dalmaként felszabadítja a diák ösztöneit. A furcsa szimbolikus novella hősnője álomszerű alakként a valóság és a fikció közti határmezsgyén mozog, a szöveg végén ezt szavá is teszi a fiúnak: „Menjen, barátom [...] Hunyja be a szemét, és higgye, hogy álmodott”. (268.) Végül az énekesnőnek nemcsak a nő verbalizálta szövegvalóságban (ti. az asszony kijelenti, hogy meghal), de a primér történetben is nyoma vész. Az ária az *Ah, perfido* Op. 65, Beethoven koncertáriája, amelynek szövege Metastasiótól való, és az elhagyott szerelmes fájdalomát mutatja be.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> „Szemem borzongva nézte a kiöblösödő keskeny száját... a fenséges nyakat, amely gömbölyűre érett és kíváncsi teli volt, a fekete bársony alatt ziháló keblet, a szerelem és bosszú hangjainak anyját.” (ELEK, *I. m.*, 257.)

<sup>30</sup> Az *Izabella* utónév a spanyol *Isabella* névből származik. Az *Elisabeth* név módosulata, a spanyolok az *Elisabeth* név *El*-elemét spanyol névelőnek érezték és a maradék *-isabeth* névrészletet *-ella* végűre spanyolosították a szép jelentésű *bella* szóra való utalással. (LADÓ János, *Magyar utónévkönyv*, Akadémiai, Budapest, 1972, 66.) A szöveg az idézett részen kívül több helyen is felhívja a figyelmet Izabella szépségére, ez az ő attribútuma.

<sup>31</sup> A zenetörténeti legendák közül ismeretes egy Antonio Salieriről, aki Schubertnek és Beethovennek is adott különórát (állítólag ingyen), egy ilyen különóra készült feladatként Beethoven *Ah, perfido* c. műve is, amelyet 1796. november 21-én Josefa Duschek szőlőjével nyilvánosan is megszólaltattak, később 1805-ben Lipcsében nyomtatásban is megjelent, sőt tizenkét évvel megírása után, a bécsi közönség ismét hallhatta azon a nevezetes, 1808. december 22-i szerzői esten, amelyet többek között az *Ötödik* és a *Hatodik Szimfónia* ősbemutatója emelt zenetörténeti jelentőségűvé. Maga a zeneszerző tehát tizenkét év elmúltával, élete egyik legfontosabb hangversenyén sem tagadta meg e korai alkotását. (Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Énekkar és Kottatár, [www.filharmonikusok.hu](http://www.filharmonikusok.hu))

<sup>32</sup> „*Ah! perfido, spergiuro, / Barbaro traditor, tu parti? / E son questi gl'ultimi tuoi congedi? / Ove s'utese tirannia più crudele? / Va, scellerato! va, pur fuggi da me, / L'ira de' numi non fuggirai. /*

Egy csalódott hősnő haragvó dühkitörésének vagyunk tanúi, majd a harag könyörgéssé, s végül gyűlöletté változik. „*Ah, perfido, spergiuero, barbaro traditor, tu parti?*” (*Ah, szőszegő, hamis eskü, barbár áruló, elmegy?*) „*Per pietà, non dirmi addio!*” (*Kérlek, ne mondj búcsút nekem!*) „*Ah, crudel, tu vuoi ch'io mora!*” (*Ah, kegyetlen, azt akarod, hogy meghaljak!*)

Az egész Metastasio-szöveg, mintha újra lejátszódna Elek novellájában, mint-ha a diva szerepet (a saját szerepét) játszana, az áriában megélt csalódását vetítené az ismeretlen kisdíákra, összemossa a szerep és a (szövegbeli) valóság horizontját, mintha az a novella szöveg– „valóságában” játszana szerepet. Bothor Izabella a vers lírai beszélőjének transzformációjaként tűnik fel. A szöveg tehát úgy, ahogyan *A hóbáíró ember* és a *Jakab, a fatalista* esetében is *előre meg van írva*, Elek Artúr az irodalmi hagyományból kölcsönzi. A nő Elek novellájában az ária eléneklését követően, többször is marasztalja a fiút, „*Maradjon*” (*tu parti?*) mondja parancsolón, „*Nem akarom, hogy elmenjen.*” folytatja, akár az ária szerepét játszáná, (*non dirmi addio*) majd látszólagos szeretője távozásakor megjegyzi „Hát menjen, ha elment, [...] Árnyékomtól úgyis sötét lesz az élete...” Színpadias játékanak végén az ifjút újra kéri „*Maradjon... Üljön le ide... Nem akarok magamra lenni... félek magamtól.*” (264–265.) Majd hisztériás kifakadásában „*Eszeveszett*”-nek nevezi a diákot, „*Nem tudod, mit akarsz... Én a veszedelem vagyok, fuss, fuss, előlem, amíg nem késő.*” (266.) A novella utolsó harmadában az ária halálmotívuma is visszatér, hiszen Bothor Izabella azt kérdezi a diáktól: „*Megöljelek?*” Bár a fiú nem érdemelne halált, hisz nem ő a hitszegő, végül is egy tragikomikus jelenet részeseként elragadja a vág, és vad csókolózásba kezd az asszonnyal. A paratextusként megjelenő Villiers de l'Isle-Adam idézet éjszaka-asszonya is megelevenedni látszik, sőt kimondva is megjelenik a műben, Izabella monológjában: „*Nekem sohase volt anyám. Az én anyám az éjszaka... (,C'est la femme qu'on ame á cause de la nuit, azaz az asszony, akit az éjszaka miatt szeretnek)* Rossz anya, szívtelen... bűnnek keltetője... Ó, éjszaka... fekete, éjfeles fekete éjszaka! Soha véget nem érő, örök éjszaka. Te vagy a rontás – én a lányod vagyok. Nincsen tőled szabadulás... nincsen számomra többé hajnal, nincsenek csillagok...” (268.)

Se v'è giustizia in ciel, se v'è pietà, / Congiureranno a gara tutti a punirti! / Ombra seguace! presente, ovunque vai, / Vedrò le mie vendette, / Io già le godo immaginando, / I fulmini ti veggio già balenar d'intorno. / Ah no! fermate, vindici Dei! / Risparmiate quel cor, ferite il mio! / S'ei non è più qual era, son io qual fui, / Per lui vivea, voglio morir per lui! / Per pietà, non dirmi addio, / Di te priva che farò? / Tu lo sai, bell'idol mio! / Io d'affanno morirò. / Ah crudel! tu vuoi ch'io mora! / Tu non hai pietà di me? / Perchè rendi a chi t'adora / Così barbara mercè? / Dite voi se in tanto affanno / Non son degna di pietà?” A szöveg Pietro Metastasio *Achille in Sciro* című művéből való. A darab kis részét Csokonai fordította magyarra *Akhilles Stzirusbann* (sic!) címmel: CSOKONAI VITÉZ Mihály, *Színművek*, I., 1793–1794, s. a. r. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Akadémiai, Budapest, 1978, 189–194. (Franco GAVAZZENI, *Opere di Pietro Metastasio*, U.T.E.T., Torino, 1978.)



A 20. század prózapoétikai tendenciáit tekintve szembevetendő az idő relativizálódásának problémája, a narráció esszészzerű és ironikus kommentárokkal megoldott intellektualizálódása, a hagyományos cselekmény kiiktatása, a szereplők tudatvilágának ábrázolása és az egyik legfontosabb: az elbeszélés kérdésének tematizálása. Kiss Endre Broch regényelméletének interpretálása során tett észrevételeire hivatkozik Harkai Vass Éva is,<sup>33</sup> amikor a polihisztorikusnak nevezett regényeket említve megjegyzi, hogy „az alkotómunkával kapcsolatos kérdések kimozdulnak a fikció kereteiből”,<sup>34</sup> így az a továbbiakban a regényre vagy esetünkben a novellára magára utalhat, a referencialitás önreferencialitásba, a reflexió pedig önreflexióba vált át, nem beszélve a művész és élet szembenállása helyett a szerző elbeszélésére áthelyeződő hangsúlyról, és a megírhatóság, elmondhatóság problémájáról.

Bodnár a művészregényekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy akár a *Tristram Shandy*ig és a *Jacques le fataliste*-ig is eljuthatna „visszanyomozásában”, bár említett tanulmányában – mivel az írás nem elsősorban erről szól – ezt nem teszi meg. Elek Artúr *Jakab a fatalista* című novellájának elemzése azonban indokolttá teszi a visszavezetést.

*A szerzőség kérdése intertextuális utalásrendszerben,  
avagy mi köze Elek Artúr Jakab, a fatalista című novellájának  
Dániel könyvéhez, Diderot-hoz és Sterne-höz?*

A szerző *Jakab, a fatalista* című novellája – amely 1905-ben jelent meg a Figyelő című lapban – keretes szerkezetű írás, amelyben többszörösen is megjelenik a művész-toposz, mivel a szereplői és az elbeszélője is művész. Az elbeszélő-szereplő egy névtelen szobrászművész, aki Dávidházi Orbán író és könyvtári tisztviselő házában talál szállást. A történet kettejük kapcsolatát beszéli el.

Az én-elbeszélések fajtái közül a *Jakab, a fatalista* a komplex én-elbeszélések csoportjába tartozik, annak ellenére, hogy a szobrászművész a keretben visszaemlékszik egykori önmagára, akit a kereten belüli történetből ismer meg igazán az olvasó. Mégsem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy az elbeszélő kizárólag a keretben, az elbeszélt én pedig a keretbe foglalt történetben jelenik meg, azaz a kettő egymástól jól elhatárolható szövegtesthez tartozna, hiszen, az én névmás funkciója tartósan jelen van a szövegben, a narratív distanciák hangsúlyosak, és az

<sup>33</sup> HARKAI VASS ÉVA, *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, Forum, Újvidék, 2001 50–51.

<sup>34</sup> KISS ENDRE, *Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről*, Akadémiai, Budapest, 1981. (Hivatkozva: HARKAI VASS, I. m., 51.)

elbeszélő áll a szöveg fókuszában.<sup>35</sup> Az is megállapítható továbbá, hogy a novel-lában metaleptikus<sup>36</sup> határsértések is felfedezhetők. Az álom-leírás duplikálja a fikciót, hiszen az álomban elbeszélő művész-hősök interpretált alteregói a ke-retben megismert figuráknak. Az értelmezést tovább nehezíti egy irodalmi hős szerepeltetése, aki szó szerint a Diderot-regény lapjaiból elevenedik meg az olvasó előtt. A művész-hősök tehát saját egykori és a másik életére reflektáltan értelmezik saját magukat, s ugyanígy életük értelmét, az alkotást.

A történet szerint a szobrászművész érdeklődéssel szemléli Dávidházi életét, akiről megtudja, hogy az valami titokzatos könyvön dolgozik, s megközelíthe-tetlen, hallgatag figura. Miután a szállásadó megbetegszik, magához rendeli a művészt, és *halotti maszkot* rendel tőle. Találkozásaik alkalmával kiderül, hogy Dávidházi monográfiát ír Bakócz Tamásról. Rendíthetetlenül érvel amellet, hogy a bíboros a reneszánsz kor legjelentősebb gondolkodója. Szobáját elborítják a cédulák, bútorként porosodó könyvek szolgálnak. Az elbeszélő a szoba leírá-sánál különös hangsúlyt helyez a könyvek bemutatásának, az iratcsomókról és papírkötegekről pedig megállapítja: „régi időknek e megviselt katonáit, mint a csatátér halottainak szemét a puha hó, befogta a lassan ülepedő [...] finom porré-teg.” Majd a kötetek hőseivel kapcsolatban így szól: „elfogyott lélegzettel heverték garmadában a csatárok, aluva várták a megváltó ígét, a varázssvessző suhintását, amitől lefakadjon tüdejükről az emlékezet rozsdája, a nehéz por.” (104. *Jakab a fatalista*) A könyvek dölyfös írásoknak minősülnek: „a dagadt szívű iratkeercsek, a felfuvalkodott föliánsok kiszorították helyéről a ház urát, és érzéketlenül várják, mikor tisztul ki végképpen a szobából”. (105.) A narráció tehát folyamatosan előtélélezi a könyvek fontosságát, az intertextuális beidézettséget, a történetek hőseinek megelevenedését, a fiktív irodalmi alakoknak a létező valós szerzővel szembeni primátusát. A szobrász beleolvastat az író könyveibe, amelyek között megleli a *Jacques, le Fataliste* című regényt is. Erről megtudjuk, hogy élete egyik meghatározó szövege. A művész a halotti maszk készítése közben elalszik. A szobrászt így Elek olvasási szituációba helyezi, aki a *Jakab, a fatalista* történetének

<sup>35</sup> CSERESNYÉS Dóra, *Az én-elbeszélés típusai a klasszikus modernség magyar prózájában = A Nyugat-je-lenség 1908–1998*, Anonymus, Budapest, 1998, 134.

<sup>36</sup> A különös „határsértő” aktusról Elek novellisztikájában is beszélhetünk. Genette szerint a tör-ténetmondás egy narratív diszkurzusban különböző szinteken történhet. Amikor egy szereplő az elbeszélés szintjén a diegézisben elmesél egy történetet, létrehoz egy narratívát a narratíván belül, akkor az eredeti narratíva keretté, az elbeszélő történet pedig beágyazott narratívává válik. A szintek között azonban nincsenek éles határok, amikor a beágyazott rész az egészet tükrözi a *mise en abyme* jelenségével találkozunk, amikor azonban az elbeszélő vagy fiktív olvasó betola-kodik a szereplők területére vagy egy szereplő átlép egy másik szereplő által elmondott történet szintjére, azt Genette, mármint a határsértést *metalepszis*nek nevezi el. (GENETTE, *Metalepszis*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2004.)

olvasása közben szenderül el, álmában<sup>37</sup> – ahogyan az idézett részben, mintha csak a „varázsvessző suhintására” várt volna – megelevenedik előtte a Diderot-regénybéli Jakab, aki aktív szereplője lesz később a novellának. Mivel az álmoleírásban megengedett a logikai kapcsolatokra épülő textus hiánya, annak leírása tehát olyan, mint a mottóban is idézett leírás a Diderot-regény narrációjáról. A történet végén Dávidházi meghal, anélkül, hogy befejezte volna fő művét, a Bakócz-monográfiát. A novella jelentésképző ereje nem a történetelvűségben ragadható meg, hanem abban a létbölcséleti párbeszédben, amely Dávidházi, a szobrász és Jakab között szerveződik. Milyen kapcsolatban vannak tehát az említett szövegek egymással?

Parodizálja-e Elek a Diderot-regény stílusát, gondolkodásmódját, vagy megidéz egy másik művet, amelyen keresztül persze még sok másikat is? A Diderot-„átírat” esetében e kérdés megválaszolása különösen fontos feladatnak ígérkezik. A kérdés felvetését indokolja, hogy a *Jakab, a fatalista, Egy művészember emlékei* című novellának egyik fontos szereplője megegyezik egy Diderot-regény címszereplőjével, továbbá, hogy a két hős ugyanazt a mondatot ismétli mindkét történetben,<sup>38</sup> nevezetesen, hogy „Minden, ami idelenn történik velünk, az odafenn előre meg van írva”. Diderot Jakabja tehát megtestesül Elek prózájában, ugyanazt a stílust, gondolati tartalmat képviselve, mint tette azt az említett hős a francia szövegben, ráadásul Dávidházi Bakócz Tamása bíbornoki köntösét öltve magára, metaleptikus határsértésekkel ki-be járkal a szövegek között. A reflektált szöveg tehát a megidézett regényhőssel együtt kerül át a reflektáló szövegbe. Dávidházi író-volta okán az író és az írás tárgyának viszonya is megjelenik, mintegy meta-narrációként.

Elek novellájában nem törekszik stílusimitációra, figurát idéz meg, annak mondataiból kölcsönöz, Jakab jelöletlenül, mintegy rejtélyes szimbólumként kerül át prózájába. A jelöletlenség persze nem teljesen igaz, hiszen a novellában fontos szerepet kap a könyv, amelynek címe dőlt betűkkel szedve többletjelentést hordoz az avatott olvasó számára. Eleknél teljesen hiányzik a szerzői közbevetés, a kommentált interpretált kitérés, de szinte az egész novellában hangsúlyt kap a Diderot-regényre jellemző dialogicitás.

<sup>37</sup> Szerzőnk szaggatott vonallal jelöli is ezt az álmjelenetet, hivatkozott kötetének 107. és 109. oldalán.

<sup>38</sup> „Minden, ami idelent meggesik velünk, jó és rossz, meg vagyon írva odafent – mondja Diderot Jakabja. – Meg vagyon írva...” (98.), „az én kapitányom azt mondta: ami idelenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (112.), „Ami idelenn történik, az odafenn mind előre meg van írva” (114.) „És mi az, hogy odafenn minden előre meg van írva?” – mondja Elek Jakabja és Dávidházi is a szövegben összesen négy alkalommal ismételve a francia hős „vesszőparipáját”.

## *Diderot, Elek Jakabja és a shandyzmus*

*Ez is csak azt mutatja, hogy milyen csekély  
tudásra tehetünk szert a pusztá szó által*

(Sterne: Tristram Shandy)

Diderot *Jaques, le Fataliste* című művét a források szerint útközben írta. Nagy részét Hollandiában és Oroszországban, ahogyan értelmezői mondják, úton volt ő is, akár regénye két főszereplője, Jakab meg a gazdája. 1770 és 1778 között vetette papírra a művét, de később még javítgatta, nagy valószínűséggel változtatott is rajta. 1778 novemberétől kezdve folytatásokban jelent meg az Irodalmi Tudósításokban, könyv alakban jóval később, 1796-ban. A mű fogadtatása kedvezőtlen volt. A kritika kusza szócséplést, fejfájást okozó hosszadalmas beszélgetéseket emlegetett, többen vádolták a szerzőt azzal is, hogy a *Candide* modorában írta meg művét.

Diderot elemzői antiregénynek nevezik a művet, de a szöveg egyszersmind paródia is, hiszen a regény több irodalmi szöveggel lép közvetlenül kapcsolatba. Története egyszerre játszódik az elbeszélés idejében, az elbeszélte történet idejében és a mindenkor jelen időben, a befogadás síkján, hiszen Diderot rendszeresen kiszól az olvasóhoz és interpretálja a történeteket vagy utasításokat ad azok megértéséhez. Jakab is interpretál, így egy egymásba csúsztatott kettős elbeszélői helyzet áll elő, nem beszélve arról a dimenzióról, amikor az elbeszélő Jakab a szereplő Jakabbal folytat dialógust, vagy éppen értelmezése tárgyául választja önmagától elkülönülő „önmagát”. Ugyanezt emeli ki Dániel egy másik tanulmányában a *Tristram Shandy*-vel kapcsolatban, hogy a regény „Csapongás időben és térben, szituációkban és ötletekben, fikcióból a narrációs valóságba.”<sup>39</sup> Dániel Anna a *Tristram Shandy*-t ontológiai regénynek nevezi, és véleménye szerint a létbe kivetett emberről szól.

Különös, és nehezen érthető, hogy a *Don Quijote* (1605, 1615), és a *Tristram Shandy* (1759–67) után ilyen értetlenség övezte Diderot regényét. Cervantes regényhőisének elméje – a *Don Quijote* történetének tanúsága szerint – a túlzásba vitt regényolvasástól borult el, ezért hiszi el, hogy a lovagregények *meséje* a *valóság*, így a fikcióból eredő valóság lesz az alapja a regénybeli fikciónak, noha Cervantes azt is állítja, hogy az ő regénye nem fikció, hanem egy talált kézirat, amelynek szerzője egy bizonyos *Cide Hamete Benengeli* arab történetíró. Az írás kalandos útját a szöveg kilencedik fejezetében ismerteti is.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> DÁNIEL Anna, *Vesszőparipán imbolygó, két posztmodern regény a 18. században*, Liget 2003/4.

<sup>40</sup> Milosevits Péter *A trükkregény* c. írásában megemlíti, hogy Cervantes később még vagy negyven (!) helyen hivatkozik bizonyos Benengeli-re: [http://www.ketezer.hu/menu4/2004\\_07\\_08/milosevits.html](http://www.ketezer.hu/menu4/2004_07_08/milosevits.html).

Sterne műve, a *Tristram Shandy* már az „elbeszélés nehézségét” (is) problematizálja, az elbeszélő-főhős ugyanis többször beszél arról, hogy miért is nem tudja elmondani történetét, hiszen ha így folytatja, a születéséig sem jut el. A fogantatása előtti pillanatban kezdődik a „történet”, az órafelhúzásról szóló jelelennel, és hol van még attól a hős Tristram születése. Sterne ezzel a narrációs technikával nyilvánvalóan az életrajzmesélő, lineáris, realista regénynek mutat görbe tükröt. Klaus Vieweg állapítja meg egy tanulmányában, hogy „a *Tristram Shandy* az újkori irodalom novuma, az első valóban modern, szkeptikus regény [...] antirealista attitűdjé elutasítja a világ mint adottság (*Gegebenes*) tézisé, szétrombol minden objektivitást, mindenféle dologról mesél és elmélkedik, aztán megállapítja, hogy egyetlen szó sem igaz az egészből.”<sup>41</sup>

Ehhez hasonlatosan jár el Diderot is a *Mindenmindegy Jakab* szövegével, történeteket meséltet hőseivel, hétköznapi történetekbe ágyazott filozófiai vitákat folytatnak szereplői.

Már a történet elején megjelenik az idézet a *Tristram Shandy*-ből („A kapitányom még azt is mondta, hogy minden kilőtt puskagolyó egy bizonyos címre megy”), az első oldalon folyamatosan többször, egészen addig, amíg az utolsó oldalak egyikén a szöveg rájátszik a plagizálás tényére: „No tessék, a második fejezet, mely a Tristram Shandy életéről szóló könyvből van kimásolva: hacsak Mindenmindegy Jakab és a gazdája beszélgetései a műnél nem előbb láttak napvilágot, és ha Sterne tiszteletes úr nem plagizátor, amit nem gondolnék... különbnnek tartom a többi hazájabeli írónál, kiknél szinte bevett szokás, hogy lopnak tőlünk, aztán szidalmaznak bennünket.”<sup>42</sup> Az interpretáló elbeszélő, a kitérések szervezik végig a dialógusokat, „Olvasó, igazán kellemetlenül kíváncsi természetű vagy! Mi az ördögöt törődöl vele? Ha azt felelem [...] talán többre mégy? Ha nagyon makacskodol, hát megmondom [...] igen, elvégre, miért ne?”<sup>43</sup>

Elek Artúr novellájában az alkotó ember kiválasztottsága kerül a középpontba, a megértés hiánya nem a kommunikáció képtelenségéből, nem is a félreértésből adódik. Itt az önmegértés játssza a főszerepet, hiszen Dávidházi számvetésében magát vonja kérdőre, vajon megértette-e az „egek Ura” szavát, s szócsőként megértette-e az emberiséggel fő gondolatát, amely azt bizonyítja, hogy a reneszánsz kor mozgatója, legkiemelkedőbb egyénisége Bakócz Tamás volt. Az ő saját életének egyetlen célja az volt, hogy életet adjon a művének. „A többi ember azért él, hogy szaporodjék. Az én létem rendeltetése, hogy életet adjak művemnek [...]

<sup>41</sup> Klaus VIEWEG, *A komikum és a humor mint irodalmi-poetikus szépség. Hegel és Laurence Sterne*, ford. V. SZABÓ László, Pro Philosophia Füzetek, 2003/ 3. (<http://www.c3.hu/~prophil/profi033/vieweg.html>)

<sup>42</sup> DIDEROT, *I. m.*, 330.

<sup>43</sup> *Uo.*, 34.

nem magamért, nem az én nevem dicsőségéért [...] Dávidházi Orbán meg nem halhat addig, amíg élő emberré nem gyúrta Bakócz Tamást...” (100.)

*Jakab, a testet öltött intertextus*

Ha a diderot-i hős és az eleki szereplő beszédmódjának, teremtet alakmás voltának vizsgálatát állítjuk a középpontba, megállapíthatjuk a következőket. Diderot a *Jacques, le Fataliste*-ban, az ironikus kettős látást érvényesíti, regény helyett valószínűs antiregényt ír, és ez nem is a dialogizált forma miatt mondható, hanem a két történet-szál szaggatottsága, azok egymásba játszatásának módja és az olvasóval folytatott dialógus miatt. „Diderot a XVIII. század metanarratív kánonjához igazodva alapgondolatává teszi az olvasói illúziók szétrombolását”<sup>44</sup> – írja Csányi Erzsébet a francia regényről. Csányi Jauß említett<sup>45</sup> gondolatával egybehangzóan állítja, hogy a szerző gúnyt űz a művészi ábrázolás realisztikus törekvéseiből. Calvino *Utazójához* hasonlóan egyidejűvé teszi az alkotás az elbeszélés és a történet befogadásának idejét. Talán szemléletesebb, ha a Diderot-kortárs Lawrence Sterne *Tristram Shandy*jének modorához hasonlítjuk, annak okán (is), hogy már a történet indulása Jakab térdsebe, a kapitány mondása is a *Tristram Shandy* hatását mutatja.

Hogyan is találkozunk az Elek-novellában először a *Jacques, le Fataliste* című könyvvel? A szobrász betér Dávidházi szobájába, megtalálja a könyvet, amelyen vastagon megült a por, papirosa itatósszerű, olyan, amelyet a múlt század közepén szoktak nyomtatni, jegyzi meg az elbeszélő, rajta az ex-libris, a cím pedig *Jacques le Fataliste*. Ez a kötet emlékeket ébreszt a szobrászban, az apjának kedves könyve volt, még haldoklásában is ez hozott neki enyhülést. Sőt a szobrász ebből is tanult olvasni: „bennem először ébresztett kíváncsiságot a nyomtatott betű iránt!” (107.)

Elek elméleti elemzésbe bocsátkozik ezután, esztétikai leírást ad a kötetéről, de nem az eleve elrendelés felől közelít, nem a szkepticizmust bírálja, nem is a józan ész kritikáját fogalmazza meg, hanem a könyv szerkesztettségét teszi meg a műről való beszéd központi jelentőségű attribútumának.<sup>46</sup> És csak ezután anticipálja az álomjelenetet, hiszen lejjebb azt mondja, „úgy rémlett, mintha... az egész kör-

<sup>44</sup> CSÁNYI Erzsébet, *Világirodalmi kontúr*, Iskolakultúra–Forum, Pécs, 2000, 56–57.

<sup>45</sup> JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás*, 310.

<sup>46</sup> „...majd a párbeszéd fordulataira kezdtem ügyelni, és fokozódó érdeklődéssel kaptam ki belőle egy-egy tréfás ötletet, [...] megfogott a furcsa könyv a maga fonák mivoltával, keresett ellentmondásaival és vaskos cinizmusával... követtem kalandos útján Jakabot hallgattam hol bárgyú, hogy sziporkázó párbeszédjüket, amelyben szinte pillanatonként változik a színtér, megcserélődnek a szereplők, és egymást érik az adomák”. (108.)

nyezet, a szoba, a székekre vetett ágy, s a haldokló, olvasmányomnak volna egyik helyzete, epizód az epizódok sokaságában, fejtetőre fordított képtelenség, mint a többi...” (108.) A szereplő valóságtapasztalata tehát álommá alakul.

És ezt még ébren gondolja szereplőnk, hiszen csak eztán szenderül álomba, mélyen pedig csak később alszik el, bizonyítva, hogy tudatában van annak, hogy a *fikció és a valóság közti rést* tölti ki, ő maga a szobrász-elbeszélő tehát a képzelt, az *imaginárius* dimenziójában van. A *fikció és a valóság közti állapot az álom és az ébrenlét* állapotával analóg. Dávidházi nem is érti ezt a más állapotot: „Sohase szoktam álmodni... mit akarnak velem ezek a borzasztó álmok!” A szobrász elbeszélő épp-ily kevésbé van tudatánál („Az álom megzavarja az emberben az időérzékletet, az alvás az időtlen képzetek állapota”), végül önmagával folytat párbeszédet – „Vigyázz fiú – gondoltam félig hangosan. – Most álmodol, különben hogyan ülhette fenn ez a halálraváró beteg? Résen légy, látomások lóva ne tegyenek!... Lássuk hát a cartesiusi próbát. Az a kérdés: ébren vagy-e? Tudom, hogy álmodom, tehát ébren vagyok.” (109–110.) A karteziánus tétel (*Cogito ergo sum*) analógiájára építi fel érvelését, amely megerősíti abban, hogy nem álmodott. Az álomleírásban aztán megtestesül az intertextuálisan már megjelent regény hőse, Jakab, aki Bakócznak álcázva magát annak skarlát köntösébe bújva hamis identitásként nevezi meg magát: „Thomas Bakocz de Erdewd a nevem, cardinalis strigoniensis et patriarcha constantinopolitaneus sum.” Dávidházi és a szobrász dialógusát, amelyben a nagy mű elkészítésében hívó író adja a főszólamot, folyton megszakítja Jakab, aki „egy iratgarmadából bukott föl [...] könyékig bele volt süppedve a papírnyalábok közé, csak hermelingallérral körülszegett feje látszott ki belőlük. Az írások között vájkált...” (114.)

Az eleve elrendelés témája Diderot *Mindenmindegy Jakabjának* fő gúnyolódási célpontja. „Minden, ami idelent megesis velünk, jó és rossz meg vagy on írva odafent” – ez a mondat tér vissza Elek szövegében, amikor Jakab testet ölt, életre kel Dávidházi szobájában, a hős könyvének lapjairól, az értelmezést ebbe az irányba tereli Elek novellahőseinek életműveként megjelenő Bakócz Tamás<sup>47</sup> figurája,

<sup>47</sup> Bakócz Tamás az egyén önérvényesítésének reneszánsz ideálját testesíti meg... az érsek a reneszánsz főpapság normái és szokásrendszere jegyében alakította identitását. Hatalma szimbolikus konstruálásának és megjelenítésének minden lehetséges eszközével élt, nepotizmusa a korszak normái és az elvárások jegyében fogant. A primás főkancellárt Fraknói Vilmos róla írott monográfiájában olyan főpap-politikusnak ábrázolja, akinek államférfiúi tevékenységét egyéni érdekei mozgatták. FRAKNÓI Vilmos, *Erdődi Bakócz Tamás élete*, Méhner Vilmos, Budapest, 1889. (*Magyar történeti életrajzok*, 5.) Bakócz 1500-ban Velence támogatásával nyerte el a bíborosi kalapot, 1513-ban, II. Gyula halálát követően esély mutatkozott rá, hogy elnyerje a pápai trónt. A pápaválasztó konkláv első fordulóját után azonban, ahol huszonöt kardinálisból hét rá is szavazott, működésbe léptek az itáliai többségű bíborosi kollégium önvédelmi reflexei: március 11-én a már hetvenes éveiben járó magyar primás helyett a fiatal firenzei bíborosnak, Giovanni da Medicinek ítélték a tiarát. Vö. még ERDÉLYI Gabriella, *Bakócz Tamás és a szerzetesrendek*, Történelmi Szemle (44) 2002/1–2., 21–64.

akit a novella szövege is a reneszánsz korszakának mozgató kezeként nevez meg.<sup>48</sup> Elek novellájában nagy hangsúlyt kap a kéz mint testmetafora is, az irányítás, az uralkodás, de az isteni kiválasztás és az ítélkezés jelentésében is előfordul.<sup>49</sup>

„A történelmi korszakok gyeplőit is egyetlenegy kéz fogja marokra. De azt a kezet önök, a tömeg – s a tömeg közé sorozom (sic!) a tudomány férfiai is – nem látják, mert az a láthatatlan kéz<sup>50</sup> csak néha jelenik meg izzó veres színben, mint régente Nabukodonozor palotájának falán a fenyegető írás.<sup>51</sup> »Mene, Mene, Tekel.

<sup>48</sup> „Az én tanulmányaim tárgya a reneszánsz korszaka, és ennek a hatalmas kornak mozgató keze nem II. Gyula pápa vagy tán X. Leó, hanem... – Bakócz Tamás – szolgálatára! – hangzott valahonnan a terem hátulja felől. (11.)

<sup>49</sup> Azt a kezet meg kell érezni, de a hozzávaló érzékszervet csak kiválasztottainak adja meg Isten öfelsége.” A kéz motívuma átszövi az egész novellát, különös jelentőséget kap az „álom-jelenetben”, amikor Dávidházi így szól az elbeszélőhöz, „...a *karom* egészen elkopott...tővig elkopott a munkában. Nézd, fiam, már csak a pusztá ingemuja lötyög itt...Mivel fejezem be már most a művemet?” (113.) Később „A két *karom*, lásd, már leszáradt rólam, pedig annyi még a megíratlan cédula! Mivel írom meg azt már ezután?...” „Dávidházi *karja* egy pillanatig még görcsösebben akaszkodott nyakam köré...” (114.) Nem is beszélve arról a tényről, hogy az elbeszélő-hős szobrász, tehát az alkotás két keze munkájának eredménye.

<sup>50</sup> „Az emberi ujj írása a falon emlékeztet Isten ujjára, amely az Izráel számára kötelező törvényt írta” (Ex 31, 18)...Belszár éppen úgy megrémült a látomástól, ahogy Nabukodonozor az álmoktól, amelyeket látott. Magas jutalmat ígér az írás megfejtőjének: a bíborruha magas kitüntetésnek számított (Eszter 8, 15) [...] A felírás a 25. vers szerint négy szóból áll, Dániel a következő versekben azonban csak három szót magyaráz. A 25. vers felírata így fordítható: „Megméretett: mina, sekel, részek”. Szokták a „mina, sekel, részek”-ből álló – és csökkenő értékeket megadó – skálát úgy értelmezni, hogy ez a babiloni uralkodók egyre csökkenő értékét mutatta. Ez a magyarázat azért nem helyes, mert mind a három mérték a 26. versben Belszárra van vonatkoztatva. Dániel a nem vokalizált szubsztantívumokat igei (participiális) értelemben használja, ez adja a rejtvény magyarázatát. A 28. vers utalást tartalmaz a perzsákra. Belszár Dániel magyarázatát minden további nélkül elfogadja. (*A Szentírás magyarázata*, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1973, 783–784.)

<sup>51</sup> „Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!” (Dán 5, 25) A Biblia szerint Nabukodonozor babilóniai király fia és utóda, Belszár nagy lakomát rendezett az udvarában. Majd „Borozás közben mondá Belszár, hogy hozzák elő az arany és ezüst edényeket, a melyeket elvive Nabukodonozor, az ő atyja a jeruzsálemi templomból, hogy igyanak azokból a király és az ő főemberei, az ő feleségei és az ő ágyasai” (Dán 5, 2) Amíg ez megtörtént s a jelenlévők a templomi edényekből iszogattak dicsérve saját bálvány-isteneiket, különös esemény történt. „Abban az órában emberi kéznek ujjai tűnének fel és írnak a gyertyatartóval szemben a király palotájának meszelt falán, és a király néz az a kézfejet, a mely ír vala” (Dán 5, 5) Megrettent mindettől a király és előhívatta a babiloni bölcseket, hogy olvassák el neki ezt az írást, és fejtsék meg annak az értelmét. Senki sem volt azonban erre képes, csupán Júdának Babilonban fogoly fiai közül való Dániel, aki már Nabukodonozor idejében kitűnt azzal, hogy megfejtette az előző király álmait. Most a királyasszony hívja fel Belszár figyelmét Dánielre, akit a megrendült király maga elé hívát. Dániel meg is felel Belszár kérdésére: elmondva, hogy az „egek Ura” által „küldetett ez a kéz, és jegyeztetett fel ez az írás, hiszen „Sőt felemelkedtél az egek Ura ellen és az ő házában edényeit elődbe hozták, és te és a te főembereid, a te feleségeid és a te ágyasaid bort ittak azokból, és az ezüst- és arany-, érc-, vas-, fa- és kőisteneket dicséred, a kik nem látnak, sem nem hallanak, sem nem értenek, az Istent pedig, a kinek kezében van a te lelked, és előtte minden te útad, nem dicsőítetted. (Dán 5, 23) Azért küldetett ő általa ez a kéz, és jegyez-



Ufarszin!» (Dán 5,25). Az idézett bibliai történet csupán említés szintjén van jelen, mégis fontos jelentéstartalommal segíti a novella megértését, és noha az írás szó szerint meg sem jelenik a novellában, a történet valóságos „mene tekell”-jeként szervezi a szöveget, anélkül, hogy a naiv olvasat szintjén akár jelentést tulajdonítsunk neki. A Dániel könyvéből származó idézet, különös tekintettel az írás szövegére és jelentésére, megjelenik a többi között Karinthy Frigyes költészetében és Ottlik *Iskolájában*<sup>52</sup> is. Szegedy-Maszák Mihály Ottlik-monográfiájában megjegyzi, hogy „A kőszegi főtér épületén látható jelmondat<sup>53</sup> végső soron ugyanarra figyelmeztet, mint a Dániel által megfejtett írás: az *Úr döntései ellentétben állnak az embernek a rendről alkotott elképzelésével.*”<sup>54</sup>

Jakab Dávidházával folytatott éles vitája közepette „Valami ócska bíbornoki köntöst kerített a nyakába, és nagy igyekezettel fújta az orcáit gömbölyűre”. (112.) Köntöse nemcsak Bakócz bíborosi ornátusára, de a Dániel könyvében (Dán 5, 29) megjelenő „öltöztették bíborba” (ti. Dánielt) szövegrészre is utalhat.

Jakab eszerint egyszerre figurázza ki Dávidházit, Bakóczot, a bibliai Dánielt, aki a bibliai történetben megfejtette az uralkodó álmát. Dávidházi Orbán a hit védelmében mondott „álomleírásban” elhangzó monológjában a következőképpen érvel: „Én csak szócső vagyok, aki általam beszél, azon a te ármányod nem fog, s amit ő mondani akar, annak el kell mondatnia...ő mondá, hogy legyen világosság. És ő mondá, hogy legyen... – Bakócz Tamás... – vágott szavába dühre ingerlő álmos hangján Jakab.” (114.) Az említett szövegrész tehát egyértelműen megjeleníti a keresztény hagyományokat tisztelő hithű katolikus, ám a maga kiválasztottságában rendíthetetlenül hívő Dávidházi Orbánt, és az eleve elrendelés determinizmusával cinikusan érvelő Jakabot. Elek beszédmódja leginkább itt idézi meg a szarkasztikus diderot-i szöveg stílusát. Az író a modernség előtti irodalomértés egyik legfontosabb jellemzőjét, az epikai hitel létjogosultságát is megkérdőjelezi, az ironikus kételkedést képviselő Jakab szerepeltetésével meg-

---

tetett fel ez az írás. És ez az írás, amely feljegyeztetett: *Mene, Mene, Tekel. Ufarszin!* (Dán 5, 24–25) Majd ezzel meg is magyarázza az arameus, azaz arámi nyelvű felirat értelmét: „megszámláltatott, megmértetett, könnyűnek találtatott!”, egészen pontosan „Ez pedig e szavaknak az értelme: Mene, azaz számba vette isten a te országlásodat és véget vet annak. Tekel, azaz megmértetével a mérlegen és híjával találtattál. Peresz, azaz elosztott a te országod és adatott a médeknek és perszsáknak. Akkor szóla Belszár, és öltöztették Dánielt bíborba, és aranylánczot vetének nyakába és kikiálták föléle, hogy ő parancsol mint harmadik az országban. Ugyanazon az éjszakán megöleték Belszár, a Káldeusok királya. (Dán 5, 23–30) (Károli Gáspár fordítását idézem.)

<sup>52</sup> „Medve tenyere nyoma végzetesebb jelentést tartalmazott számunkra, mint bármiféle fekete kéz mene tekelle. ... Azt jelentette, hogy nem történik semmi, hiába várjuk. Hogy csak rakódnak bennünk a napok, az órák, a percek: nincs más cselekménye az életünknek.” (OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, é. n., 121–122.)

<sup>53</sup> Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei (Róm 9, 16)

<sup>54</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Ottlik Géza, Kalligram, Pozsony, 1994, 131.

felelő távolságtartással jellemzi a művész célját, a tökéletes mű megalkotásáról alkotott idealisztikus elképzeléseket. Dávidházi ugyanis a verejtékes céduláiból élő emberré akarta gyúrni Bakócz Tamást, ez életének egyetlen célja. „Az idő itt nem számít [...] minden szolga, én is, az életem is [...] úr csak a mű, amely megszületésre vár [...] az én létem rendeltetése, hogy életet adjak a művemnek.” (100.) Vagyis az alkotás, a szavakból, cédulákból konstruált kreatúra, az írásban megalkotott figura, ha úgy tetszik a *fikció* fontosabb, mint a *valóság*. Erre utal az is, ahogyan Jakab szétszórja Dávidházi íráskötegeit, mindeközben pimaszul megkérdezi az író, „honnan tudod azt, Dávidházi Orbán, hogy a te céduláid az igaziak? Hogyha összerakod őket szépen sorba, egymásra, egymás mellé, hogy akkor Bakócz Tamás lesz belőlük?” (115.) Azaz megkonstruálható-e a valóság az írás által? A történet végén Jakab apró papírszeletekre bontja a monográfiát, a szobrász viszont Diderot vaskos regényét hajítja a jelmezbe bújtt megelevenedett hőse felé. Az álom-leírás után az ébredő szobrászt és a halott író látjuk, de lehetséges egy másik értelmezés is, amely szerint az ágyon az elkészült halotti maszk fekszik csupán. „A gyűrött párnákból mint egy patinás bronzfej állott ki Dávidházi feje. A bronzlapon zöldes vonalként tetszettek elő a kihült erek...” (117.)

Leegyszerűsíteniék a kérdést, ha Diderot művét a paródia paródiájaként, a *Don Quijóté* (is) parodizáló<sup>55</sup> *Tristram Shandy* ironikus megjelenítéseként olvasnánk, hiszen erősen lezárnánk a szöveg értelmezési lehetőségeit. A művel kapcsolatosan mégis a legérdekesebb kérdés az a diszkontinuitás, a töredezettség, amelyet Elek is átörökít a Jakabról szóló novellára. Persze nem tekinthetünk el attól a fontos momentumtól sem, hogy Eleknél Jakab determinizmusa szervezi a szöveget. A francia regény öntükröző jellegével kapcsolatban megemlíthető az a meta-fikciós eljárás, amelyben Elek novellája is a mozaikszerűséget tematizálja. Az elbeszélő hős saját történetének rekonstruálása közben, álomittasan megjegyzi: „Csak elszórt nyomokat találtam [...] amik nem utaltak egymásra, amígnem egyetlen pillanat alatt hirtelen rend támadt az emlékezet kuszált vonalai között.” (117.)

### *A diakrón sor meghosszabbítása*

„Jauß számára a *Száz év magány* megértéséhez az járult hozzá, hogy Bahtyin nyomán egy olyan diakrón sorban tudta elhelyezni, mely a középkori karnevalizáción keresztül az ókori menipposzi szatíráig hosszabbítható meg”<sup>56</sup> – írja

<sup>55</sup> Sterne számos helyen utal a *Don Quijótéra*, pl. „Nyugodtan mondhatnám most Sancho Panzával...”, „Cervantes hőse nem bocsátkozott vitába nagyobb komolysággal...” (Lawrence STERNE, *Tristram Shandy*, ford. HATÁR Győző, Európa, Budapest, 1989, 36., 56.)

<sup>56</sup> IMRE László, *Egy narratológiai képlet történeti megközelítése*, Tiszatáj 1995/11. (www.mta.hu/

Imre László egy helyen, aki Arany János *Bolond Istókja* és Esterházy Péter *Termelési-regényének* „egymás szomszédságában” való vizsgálatánál gondolta újra a posztmodernnek mondott elbeszélői eljárásokat. A narratológiai képlet jellemzését követően teszi fel a kérdést, hogy ez a feltáratlan összefüggés vajon használható-e valamire. Átírja-e egy narratív képlet történeti kiterjesztésének kísérlete a magyar epikus műfajok fejlődéstörténetét?

A *Jakab a fatalista* történetének író-figurája élete fő művét, a Bakócz-mono-gráfiát nemcsak azért nem tudja megírni, mert meghal, hanem azért, mert Diderot hőse, Jakab tudatosítja benne, hogy az igazi, a tökéletes mű nem létezik, a valóságból ismert hős mimézis-elvvel történő megalkotására nincsen lehetőség többé. Ennek egyik oka, hogy az Isten kiválasztottságában hívó alkotó nem lehet biztos többé saját eredetiségében, vagy az isteni kegyelem közvetítő szerepében: „De hátha nem te vagy a szócső? Honnan tudja azt az ember, hogy ő-e a szócső, vagy más? – kérdi Dávidházitól Jakab. – Honnan tudom?... Hogy honnan tudom?... Hát nem én írtam a cédulákat? – kérdez vissza az író. – Hahó... Mi az, hogy cédula?... Mindenki írt cédulát! – válaszolja Jakab.” (115.) Vagyis, ha a szövegközöttség alakzatát is bevonjuk az értelmezésbe, ez a mondat arra is utalhat, hogy már *minden előre meg van írva*, más szerzők korábbi szövegeiben. Nem csupán az eleve elrendelés fatalizmusának problémája felől közelíthetünk tehát, hanem annak az elbeszélői hagyománynak a megújítása felől, amelyet a *Don Quijote* és a *Tristram Shandy* mellett Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című mű is felvet. Jauß azt állítja, hogy a Diderot-műben *a valóságos élet folyamatosan megcáfolja a hazug költői fikciót*. Elek úgy írja újra a francia regényt, hogy *a valóság és fikció viszonyában a fikció cáfolja meg a valóságot, így a fikció, a műalkotás elsőbbségét hangsúlyozza*. Ennek ismeretében felállítható az analógia, amely szerint Elek *Jakab*-jának megértéséhez a diderot-i szövegen keresztül a *Tristram Shandyn* át a *Don Quijote*-ig és a Dániel könyvéig is vezethet az út. Elek novelláiban a művész szereplők helyzetbe hozásával, az intertextuális utalásrendszerrel, a valóság közvetlen leképezésének elvetésével, esetenként kijátszásával Elek egy később kiteljesedő elbeszéléstechnika sajátosságait is alkalmazza.

Elek metafikciós szövegei – elsősorban a művésznovellái – az intertextuális olvasással megnyílnak egy későmodernség utáni nyelvi tapasztalattal számot vető szövegközi beszédmód előtt. Az irodalmi hagyományban előre megírt textusok újraírása azt sugallja, hogy az irodalmi mű szövegvilágok részeként létezik, ezáltal persze a szerzőség eredetiségének kérdését is felveti, leépítve a szöveghagyománytól és a történeti időtől elválasztott szubjektum teremtő eredetiségének klasszikus modern elképzelését.

fileadmin/1 osztaly/osztalybeszamolo2006.doc) Imre utalását vö. JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség*, 218–222.

## Mészöly Miklós *Sutting ezredes tündöklése* című beszélyének szövegköziségeről

A *Sutting ezredes*... intertextualizáltságának mértéke a Mészöly-prozában csak a *Fakó foszlányok*...-éhoz hasonlítható.<sup>1</sup> A *Műhelynaplók* kiadását követően, Mészöly kijegyzéseinek ismeretében a *Sutting ezredes*... sok szentenciaszerűnek, különösen lírainak vagy éppen túláltalánosítónak érzett mondatáról feltárhatóvá vált, hogy voltaképpen intertextus. Jó részük Jókai *Följegyzések* címen kiadott munkájából „származik”,<sup>2</sup> ám szép számmal találunk hosszabb textusokat a Hölgyek Lapjából, a Magyar Bazárból, a Lányok Lapjából, az Első Magyar Czipészek Lapjából és egy a Mészöly-jegyzetek alapján beazonosíthatatlan, visszakereshetetlen, történet- vagy talán emlékiratírói munkából. Ezeket egészítik ki a 19. század híres nőalakjainak, Cosima Wagnernek és Baskircsev Máriának<sup>3</sup> a *Naplójából* és Erdélyi János *Úti levelek, naplók*<sup>4</sup> címen kiadott úti írásaiból való mondat- és szövegtöredékek.<sup>5</sup> De találunk olyan pretextust is, Vajda Jánosné Bartos Rozália emlékirataiból, amelyből – a motivikus „áthallásokkal” nem számolva – egyetlen „mon-

<sup>1</sup> Jankovics József *Sanyarú világ* című tanulmányában (=„Tagjai vagyunk egymásnak”. A *Tarzuszi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. ALEXA Károly – SZÖRÉNYI László, Szépirodalmi – Európa Alapítvány, Budapest, 1991, 156–166.) a *Fakó foszlányok*... és Wesselényi István *Sanyarú világ* című naplója között mutatott ki szoros szövegközi kapcsolatokat. E tanulmány bővített változata: *Literatura* 1992/1., 104–114.

<sup>2</sup> JÓKAI Mór, *Följegyzések*, I–II., szerk. LENGVEL Dénes–NAGY Miklós, s. a. r. PÉTER Zoltán – PÉTERFFY László, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967. (*Jókai Összes Művei*)

<sup>3</sup> COSIMA WAGNER, *Napló 1869–1883*, vál., szerk., előszó KROÓ György, ford. HAMBURGER Klára, Gondolat, Budapest, 1983. BASKIRCSEV Mária *Naplója*, I–II., ford. NYIREŐ Éva, Világirodalom–Fischer Lajos, Sárospatak, é. n.

<sup>4</sup> ERDÉLYI János, *Úti levelek, naplók*, vál., szerk., bev., T. ERDÉLYI Ilona, Gondolat, Budapest, 1985.

<sup>5</sup> Az utóbbi két forrást Thomka Beáta *Műhelynaplók*beli, *A kiadásban nem szereplő naplók* című jegyzete – „Az általam megismert kéziratok közül egy 1985-ig Kijegyzések [...], valamint egy borító nélküli kis füzet anyaga sem része a mostani kiadásnak. Az előbbi félig telt, jórészt négy nagyobb tömbből áll: 19. századi útféljegyzések, könyvészeti adatok az Anno-tervhez, Erdélyi János úti jegyzeteinek és Baskircsev Mária *Naplójának* (1920) idézetei alkotják” (MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, szöv. gond., s. a. r., jegyz. THOMKA Beáta – NAGY Boglárka, Kalligram, Pozsony, 2007, 900.) – nyomán sikerült azonosítanom.

dattörédék” lesz a *Sutting ezredes*... szerves részévé.<sup>6</sup> S a vendégszövegek sokszínűségének felismerésével, természetesen, még nincs vége a „meglepetéseknek”.

Ha ugyanis a pretextusok azonosítását követően a szöveg anyagszerűségére, a nyelvi szólamok összeszővődésének „feszességére” reflektál a befogadó, több hatástényező együttes jelenlétét regisztrálhatja. Felismerheti: a szövegrészek különbözőféle származású, erős nyelvi jelenlétük, egymást más színben megvilágító, egymást átértelmező regiszterváltásaik miatt gyakorolnak hatást rá. De tudomásul veheti az olvasási sebesség „manipulálását” is; azt, hogy a történet hangsúlyos pontjain szétterülő intertextuális részeket akaratlanul is lendületből, egy szuszra olvasta. Mintha e beszély – mondatformálását tekintve – többször nekiiramodna, egyre szövevényesebben, egyre feszesebben „gyűrűzne” a nyelvi energia időszakosan ismétlődő „kimerüléseig” (a mondatfolyamok „elcsuklásait” követő új bekezdésekig), egyre gyorsuló befogadásra készítve az olvasót. Végül a befogadó arra is rácsodálkozhat, hogy az intertextus-füzérek funkciója, miközben más-más tárgyat beszélnek el, alapvetően azonos marad: az események időtartamát „körvonalazzák”, az olvasási időhöz közelítik az elbeszél cselekedetek időtartamát, sokszor állóképszerűen kimerevítve így egy-egy eseményt.

A *Sutting ezredes tiündöklésének* intertextusok hosszú sorából összeszőtt első szövegrésze (22–25.)<sup>7</sup> többszörösen kétértelmű. Ami a „formát” illeti: vagy egy másnak mondott vagy belső „monológban”<sup>8</sup> megszülető mondatok szövevényé-

<sup>6</sup> A Bartos-szöveggel való tematikai hasonlóság mellett (fehér rózsabimbók megőrzése, a rózsákkal kifejezett szerelem idealizálása) szövegszerű „átvétellel” is találkozunk a *Sutting ezredes*...-ben. S mivel e pretextus nem „ér össze” az elbeszélés kompakt, többoldalny, „intertextus-füzérének” egyikével sem, itt, lábjegyzetben tárgyalom. A Mészöly-elbeszélés elején olvasható alábbi mondat, a „Komornája szerint a Méltóságos Asszony üvegen keresztül nyalja a mézet, és az is gyönyörű” (MÉSZÖLY Miklós, *Sutting ezredes tiündöklése*, sorozatszerk. THOMKA Beáta, Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 2003, 9.) pretextusa Bartos Rozáliánál a következőképpen szerepel: „A fehér rózsáknak minduntalan attam friss vizet, és bámultam a gyönyörűségüket, a katona, az a keményre főt katona, azt a megjegyzést tette – hogy vigyázzak mert a bimbók vizibetegséget fognak kapni, a mit én még ma se bocsátok meg neki, jó hogy él. – mert még ma is csak csókolom a száraz fehér rózsabimbókat a muszlin zacskon át: – monta Vajda János sokszor nekem az életben, hogy az is gyönyör, a mézet az üvegen keresztül nyalni.” (VAJDA Jánosné BARTOS Rozália, *Emlékirataim. Egy sokat emlegetett házasság megtelen igazsága*, szöv., gond., bev., jegyz. D. SZEMZŐ Pirokska, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 124–125.)

<sup>7</sup> A betűjelzések nélküli oldalszámok most és a továbbiakban a *Sutting ezredes*... idézett kiadására vonatkoznak.

<sup>8</sup> Sem magán-, sem párbeszédnek nem tekinthető ez a rész, hiszen épp a személyiséghatárok felbomlási folyamatának bemutatása teszi revelatív erejűvé. A külső leírást szinte teljesen nélkülöző bekezdés (az első négy mondat utáni, „Ilyen a tél, Ezredesem”-mel felvezetett mondatról kezdődően) deixisekkel (szövegre-helyzetre utaló névmásokkal) hangsúlyozza a hősök egymásba záródását, a külső nézőpont részleges kiszorítását. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy belső nézőponttal számolhatnánk. A nézőpontok között hangzik el minden, miközben a bent és a kint határai felszámolódnak.

ből rajzolódik ki a „szövegtárgy”; s e tárgy maga is többféle módon dekódolható. A szövegrész ugyanis vagy egy szerelmi együttlétet (az együttlétet megelőző ébredéstől a szeretkezést követő pihegésig), vagy egy ezt tematizáló álmot alkot újra. Eldönthetetlen, hogy egy álomkeretbe illesztett félig látomásos, félig éber eseménynek a szürreális „leírását” olvassa-e a befogadó vagy egy megálmodott extatikus élmény imitációját. Minden (a forma, a tárgy) átmenetinek bizonyul. S a résztvevők „kiterjedése”, az újraalkotás módja is medializált. A külső és belső nézőpont, az én és te határai nyelvileg szétszálazhatatlanul összegabalyodnak. S olyannyira így van ez, hogy az elképzelt/létesülő testi extázis szerves nyelviségében az egységesült nyelvi szólam hiába kínálja fel az olvasónak: mikor, ki beszél, s hol is van – ha egyáltalán jelen van – az elbeszélői pozíció. A kívül-lét valóban „egyetemes” e bekezdésben; e párbeszéd/páros magánbeszéd résztvevői mind nyelvileg megformált „önkívületben”, a nyelviség közös „helyén” vannak; a nyelv alkot számukra közös, medializált területet, biztosítva az átjárást individuum és individuum között.

S bár a szereplői szólamok egygyé válását nyelvi kölcsönhatásként ragadja meg e szövegrész, s a testiség csak a keretszituációban idéződik meg – meglehetősen diszkréten: „Crescence most is rézsút hevert a brokáton” (22.), „Crescence mint-ha tüll mögül látta volna a szobát. Újra rézsút hevert a brokáton, és fogával tépdeste a keblét borító haját” (25.) –, az olvasó mégis ritka érzékiséggel újraalkotott pillanatoknak lehet tanújává. Az együttlét ugyanis hiába, hogy „csak” nyelvi egymásra-hatásként jelenítődik meg, ha az összefonódó pretextusokon keresztül az összes nyelvivé tett inpulzus „átjön”. E bekezdésben minden (azaz maga az extázisban átsajátított, bensővé tett „mindenség”) nyelvileg adottan, nyelvileg hozzáférhetően van jelen. E szövegrészben mindenkor, mindenféle módon az elképzelt/létesülő testi extázis más-más aspektusa nyilatkozik meg: nyelvileg. Így történik a beszélők párbeszédében/páros magánbeszédében, ahol a kimondott/elképzelt összes nyelvi elem eseményszámba megy: az egymáshoz fordulásban adó/feladó és vevő/címzett – kommunikációmodell szerinti – szerepköre folyamatosan és ténylegesen felcserélődik, pontosabban: a beszélő és hallgató folyamatosan egymásba-alakulásban, pozíciócserében van. S ennek látjuk példáját akkor is, mikor az intertextusok mondaton belül halmozódása, a rövidülő „vágásokból” eredő, egyre gyorsuló sorjázás a nyelviség nem szemantikai-szintaktikai szintjén teremti újra „tárgyát”. A többszörösen abbamaradó-újrakezdődő mondatfűzés sebességváltásai (dinamizmusa) ugyanis nem csupán a szereplők személyiséghatárainak felszámolását és a tudatosan kimondott és öntudatlanul elhallgatott „tudattartamok” összezsúszását imitálja, de a megidézett (elképzelt/létesülő) testi extázis ütemét is.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ahogy például *A Rózsa nevében* is hasonló eszköztárral, hasonló hatást ért el a szöveg. S itt talán – az intertextusok egyedi használatának párhuzamai miatt – nem haszontalan hosszabban idézni

S a bekezdés mondatainak ritmusváltása, az egyre gyorsuló iram egyszerre megidéző-erő és történetelem. Az „eredetileg” össze nem illő „fajsúlyos”, de később egymásba kerülő, egymást bekebelező textusok tehát e bekezdésben egyrészt szerkezetükben (a beszélő és hallgató, a „képzelő” én/alany és az elképzelt másik/tárgy felcserélődésében) alkotják újra a testi extázist, másrészt „formai” felidéző erejük (értelemkihagyásaik, rövidülő-gyorsuló ritmusváltásaik, futamaik) által, harmadrészt pedig időbeli kiterjedésükkel.

S még egy dolog említhető a nyelvi medializáltság kontextusában: az „előkép-ként”, már az együttlét keretszituációjában megjelenő Cosima Wagner-szövegrészek nemcsak tematizálják a Mészöly-beszély szeretőinek-beszédpartnereinek szétválaszthatatlanságát, de a nyelvi-tesztí kívül-lét egybeesésével a szövegformálás „közösségét” is felidézlik. Cosima Wagner naplójában több olyan – a Mészöly-elbeszélés „dialogikusságának” ötletéhez igen hasonló – nyelvi megoldással találkozunk, mikor én és te felcserélődött. Wagner többször írt Cosima naplójába felesége érzéseiről, tetteiről egyes szám első személyben, énként megemlékezve, míg magáról R.-ként, s ezekben az esetekben szinte csak az írásképp jelezte a váltást, illetve Cosima ezt követő – a naplójába írás miatti – derűs vagy dühös reflexiói.<sup>10</sup> E szerkezeti (én és te felcserélhetőségét példázó) párhuzam sok tekintetben tehát megelőlegezi a kivételezett kölcsönösséget tematizáló, hosszabb intertex-

Eco tanulmányának (*Széljegyzetek A rózsza nevéhez*) *A lélegzet* című részfejezetéből: „Nyilvánvaló, hogy a konyhabeli szerelmi jelenet teljes egészében vallásos szövegekből van összerakva: az *Énekek Énekétől* kezdve Szent Bernát- és Jean Fecamp-idézeteken keresztül Bingeni Szent Hildegardtól való mondatokig mindenféle van benne. Mindenesetre nem kell hozzá a középkori misztikában való jártasság, hogy bárki, akinek egy kicsit is jó a hallása, felfüleljen erre. Ha viszont valaki most azt kérdezi tőlem, hogy kitől valók az idézetek, hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik, nem tudok neki válaszolni. Sok-sok tucatnyi cédulám volt ugyanis teleírva ezekkel a szövegekkel, könyvlapom, fénymásolatom is volt rengeteg, sokkal több, mint amennyit azután felhasználtam. De megírni egy ültő helyemben írtam meg ezt a jelenetet (és csak utólag csiszoltam rajta, mintha egyforma zománccal akarnám bevonni, hogy a varratok még kevésbé látszódnának). Szóval, ahogy írtam, rendetlen összevisszaságban ott volt előttem valamennyi szöveg, hol egyikre, hol másra pillantottam, innen kiírtam egy részt, onnan meg mindjárt hozzáillesztettem egy másikat. Első fogalmazásra ezt a fejezetet írtam meg mind közül a leggyorsabban. Utólag jöttem rá, hogy az ujjaimmal a szeretkezés ritmusát igyekeztem követni, tehát nem torpanhattam meg minduntalan, hogy a megfelelő idézeteket kikeresgéljem. Hogy egy adott helyen mi megfelelő és mi nem, épp azon múlt, hogy milyen ritmus szerint illeszttem be valamelyik idézetet és siklik át szemem a többin, az olyanokon, amelyek lelassítanak az ujjaim ritmusát. Azt ugyan nem mondanám, hogy az esemény megírása ugyanannyi ideig tartott, mint maga az esemény (bár eléggé hosszú szeretkezések is vannak), de azon voltam, hogy a szeretkezés, illetve a megírás időtartama közötti különbség a lehető legcsekélyebb legyen. És én itt most nem a barthes-i értelemben vett megírásra gondolok, hanem arra, amit a gépiró csinál, az írásról, mint materiális, testi ténykedésről beszélek. És testi ritmusokról, nem pedig érzelmekről.” (Umberto Eco, *A rózsza neve*, ford. BARNA Imre, jegyz. KLANICZAY Gábor, Európa, Budapest, 1988, 602–603.)

<sup>10</sup> Például WAGNER, I. m., 30–34.

tusokkal átszőtt első szövegrészt, a szereplői szólamokat egymásba oltó egyesülés/álom-imitációt.<sup>11</sup>

„Aztán az esti indulásig Crescence szobájában töltötték az időt. Álom. Ablakuk előtt rendhagyó módon hullani kezdett a hó, a csókák kiszaggatták a vendégszoba balkonján szellőző párnacihákat. Crescence most is rézsút hevert a brokáton, a park pázsitján egy szürke és egy fekete háttal legett, a két kedvenc. Ilyen a tél, Ezredesem. Ilyen a tavasz, Crescence. Mondják, hogy van olyan éhség, mint az előre megevett kenyér, de akkor se fájjon ez, hiszen egymással beszélünk, s az ilyesmi úgyis csak minden ötezer évben sikerül. Mégis úgy érzem, hogy minden oldalról szél fúj, és ismeretlen aggodalom szállja meg a lelkemet. Hát – ha úgy veszi, Drágám, hogy Isten kényelmes fogalom. Igen. Egyszer elhatároztam álomban, hogy megváltozom, kötni tanulok. Egy örök életű harisnyát akartam kötni, de sarokot nem tudtam csinálni, bele sem

„Aztán mirőlunk beszél, hogy milyen talányos volt akkor a kapcsolatunk, egészen Trisztán-szerű. »Ez a mű olyan volt, mint az előre megevett kenyér.«” (MN. 662.; CW. 417.), „Amikor már ágyban fekszem, hallom, amint sokat és hangosan beszél magában. Felkelek, és bemegyek a szobájába. »Veled beszéltem« – mondja, és hamarosan, gyengéden megölel. »Ilyesmi minden ötezer évben sikerül!«” (MN. 663.; CW. 419.)<sup>12</sup>

„Minden oldalról szél fúj és ismeretlen aggodalom szállja meg az embert.” (BM. II. 124.), „Nem vagyok erénycsősz és nem akarok vallásosságot prédikálni, de az Isten nagyon kényelmes fogalom.” (BM. II. 92.), „Elhatároztam, hogy megváltozom. Csöndes, nyugodt, szorgos német leány leszek. Kötni ta-

<sup>11</sup> A mondat szerű pretextusokat akkor is a maguk teljességében idéztem, ha csak egy-egy szó szerkezetet „emelt be” beszélyébe Mészöly, mivel így illusztrálható, hogy általában teljesen felhasználta őket. Szintén illusztratív céllal húztam alá a Mészöly-beszély pretextusokat tartalmazó részeit. Két dolog válik így láthatóvá: egyfelől, hogy ezek milyen szorosan illeszkednek egymással, másfelől, hogy milyen kevés szerkesztést módosította őket Mészöly. A *Műhelynaplók* csillaggal jelzi a Mészöly által kiemelt részeket; e jelöléseket is átvettem a mészölyi írásmód tudatosságának jelöléseként. A továbbiakban a Jókai-pretextusoknál a *Műhelynaplók* Jókai-kijegyzéseinek oldalszámait MN-j-rövidítéssel, a Cosima Wagner-pretextusok oldalszámait CW- és – mivel az elbeszélésbe került CW-textusok a *Műhelynaplók* jegyzeteiben is szerepelnek (662–663.) – MN-jelöléssel idézem. Ahol a források között eltérést észleltem, ott az „eredeti” szöveget és a J: F és CW-jelölést részesítettem előnyben. Az Erdélyi János-pretextusok oldalszámait EJ-jelöléssel és a Baskircevi Mária-pretextusokat BM-jelöléssel különböztettem meg egymástól.

<sup>12</sup> A pretextusok közül a „Veled beszéltem. Ilyen minden ötezer évben sikerül [éjszaka – egyedül] –” különösen hangsúlyos: Cosima naplójának utolsó oldalán található, ez az utolsó általa lejegyzett, neki szánt Wagner-mondat; a következő bejegyzéseket – valószínűleg Wagner halála után – már Cosima lánya, Daniela írta.



kezdtém, így mindig csak a szarát kötöttem, a harisnyám meg csak egyre nyúlt... Ne csodálkozzon. Nehéz bármit megfogalmazni, ami egyszerű. Itt Galíciában a veszett kutya fej nélkül kerül a bíró elé. Az Isten nem kényelmes fogalom. A mi forradalmunk természetesen büszke, mint a párizsi lovas koldus. Aki ilyen nyeregben ül, nem törődhet börzechrachokkal és napfoltokkal. Álom. A fason túl a fenyők megkésett hímporától sárga a tó. Ki emlékszik a csengettyűs patkányokra, az előkelő pékinasokra, a hajtűvel megmérgezett nőkre, a komáromi világpusztulásra, a hamis búzavirágra? Esti harmat nem látszik a fűvön, a szerelem mégis abban fürdik. Ablakuk előtt még mindig pilinkézett a hó. Crescence bágyadtan dőlt hátra, és széttárt karokkal dúdolta, Krumplivirág, krumplivirág, Jozefine hajában... Ilyen egyszerű a csók, Ezredesem. Ilyen befejezhetetlen a csók, Drágám. Csak a legszebb asszonnyal volna szabad textust olvasatni a Bibliából. Vagy járjunk mind álarcban? Várjuk meg, míg a leégett ház kulcsait adhatjuk át a gazdának? Ó, nem. A hársfa a templomból is kinő. És még az is szép elképzelés lehet, hogy a bölcsőben a Szamár fekszik. Nincsenek kamarillák, hierarchiák, a szerelem mindent egyenlővé tesz, és ibolyákra öntött friss tejben mosakszik. Az ezredes lehunyta a szemét. Mint két egymáshoz illesztett fél arc, ketten. Távol egy pirinyó köd-alak úszott el a szemhéja alatt, a csengettyűvásár királynéja. S egyszerűben

nulok. Kötök egy örökéletű kék harisnyát, de mert a sarkát nem tudom, hogyan csinálják, hozzá sem kezdek. Mindig csak a szarát fogom kötni s a harisnyám nyulni, nyulni, egyre csak nyulni fog.” (BM. II. 67.)

„(Galícia) veszett kutya fej nélkül kerül bíró elé – fejét bábának beteg gyermeket fürösztetni”, „Párizsi lovas koldus\*” (MN:J. 393.), „Börzechrach és napfoltok”, „Fenyők hímporától sárga tó\*” (MN:J. 392.)

„csengettyűs patkányok\*”, „előkelő pékinasok\*” (MN:J. 391.)

„hajtűvel mérgezett nő\*”, „Komáromi világpusztulás\*”, „Fösvény búzavirág” (MN:J.392.); „Esti harmat a fűvön nem látszik\*” (MN:J. 391.)

„Krumplivirág Jozefine hajában” (MN:J. 395.)

„Legszebb asszonnyal olvasatni fel Bibliát”, „Indítvány: járjunk mind álarcban”, „Leégett ház kulcsait kapus átadja a gazdának”, „Templomból kinövő hársfa” (MN:J. 396.)

„Szamár a bölcsőben” (MN:J. 397.)

„Ibolyára öntött friss tejben mosakszik\*” (MN:J. 399.), „Mintha két fél arc volna összetéve\*” (MN:J. 373.)

„Csengettyűvásár királynéja\*” (MN:J. 387., 405.); „vízmosta bálványkövek”

feledve voltak a vízmosta bálványkö-  
vek, a bagolytollas párnák, a karóra  
tűzött lófejek alá kényes járással oda-  
lépkedett a lecsutakolt testük. Paripák,  
tudjátok meg, hogy az ég a fűszálak-  
nál kezdődik, s ti mindig benne jár-  
tok. Ha halljátok, hogy rohamra! – ne  
felejtsetek, hogy a tornyok nyílhegyei  
eléri a gyöngyházég zománcát. Elre-  
pültök a seprű-, sár-, iszap-, pozdor-  
jautcák fölé. Kőre, csontra esküd-  
hettek, hogy a leszegett csontvázak  
megélednek, zendülés a zendülésben,  
föltámadt árnyak lakhelyén, a bol-  
dogságtól nincs tűzijáték – mert nincs  
éjszaka. Dohányfüst, parfüm, bor és  
vér – de ez már a szabadság duhajsága  
lesz, a tébolyult ölelése, kacagó forra-  
dalom, hiszen a vágtaból sem lehet  
azonnal lépésre váltani. A hóésés nem  
lankadt, távol gordonka szólt. Később  
fölrémlett előttük a gyanakvó Anette  
charmant lábacska, a superb topán-  
kák. Fehér halak cikáztak fekete tó-  
ban, virágból kelő madár bukott le, az  
ablakból vak ember nézett ki, és kard  
volt a villámhárító. Összeláncolt har-  
cosok estek el méltatlan mészárlásban,  
és a renegátok megfordították a paj-  
zsukat. Elképzelték a hírnökök ke-  
resztjét, akik az utolsó dombtetőn ros-  
kadtak össze. Mégis igaz lehetne, hogy  
csupán a bogáncs hű? Az ország is  
szennyest vált csak, ha a szerelem ha-  
zug. Ez nehéz menet. A gyönyör botla-  
dozik. A kék Úristenre! – nem fénylő  
tűz ez, hanem látható sötétség, érez-

(MN:J. 387.)

„bagolytollas párna\*”, „Karóra tűzött  
lófejek\*” (MN:J. 388.)

„Az ég a fűszálaknál kezdődik, jó tud-  
ni, mindig benne járunk\*” (MN:J. 382.)

„a tornyok nyílhegyei\*”, „az ég  
gyöngyház\*”, „Seprű, sár, iszap, poz-  
dorja utca” (MN:J. 377.), „Kőre,  
csontra esküvés”, „leszegett csontváz”  
(MN:J. 381.)

„Zendülés a zendülésben”, „A vissza-  
vonult árnyak lakhelye\*” (MN:J. 379.)  
„Nincs éjszaka, nem tudnak tűzijáté-  
kot csinálni\*”, „Dohányfüst, parfüm,  
bor és vér\*” (MN:J. 379.)

„Charmant kis lábacska! Milyen superb  
topánkák!\*” (MN:J. 303.), „Fekete fo-  
lyó, fehér halakkal\*” (J: F. I/131.)<sup>13</sup>,  
„virágból kelő madár\*” (MN:J. 315.),  
„Vakember néz ki az ablakon\*”, „Kard  
villámhárító\*” (MN:J. 348.), „össze-  
láncolt harcosok”, „a renegát megfor-  
dítja pajzsát” (MN:J. 344.)  
„Hírnökök keresztje” (MN:J. 348.)  
„Csak a bogáncs marad hű\*” (MN:J.  
349.)

„az ország is szennyest váltana Zse-  
dényivel – inge 47-es\*” (MN:J. 364.),  
„A kék Úristenre!” (MN:J. 404.),  
„Nem fénylő tűz, látható sötétség”

<sup>13</sup> Ebben az esetben a Jókai-könyvből, a *Följegyzések* első kötetéből idézek, mert a *Műhelynaplók*-ban előrással találkozunk (*halakkal* helyett *halottal* szerepel).

hető árnyék, távol Istentől és az égi fénytől, mint a szökevény üstökös feje a fiesolei csillagász tükrében. Hulló hangpohár és eszeveszett zene, bánat töredelmei. Selyemből és fémből font guipure-zsinóron függött fölöttünk az elmúlt nyár aratási koszorúja, Pan Skirecki lányainak a mesterműve – mikor még nem ismerhették egymást. Crescence, Drágám, az idők tanúja kéri, hogy szóljunk ellene. Ne hallgasson a malomkövek beszédére, morzsolódó szavakra – »Uram, könyörülj!« Mindenki alszik egy-két századot, hogy az örökkévalóság beférhessen egy gyűrűfoglatba. Hallgassa a jóslatos hársfákat a fasorban, mikor a sárga ködből kilépnek, s a hold szétteríti krinolinját. A törvény csak maga ugat, de a verebek is együtt énekelnek. Higgyen nekem, a forradalom lecsapolja a délibábokat, és tűzokádóba veti a tiltó parancsok postáját. Mi is meztelen lábakkal tapodjuk ki a tüzet, a népek is csak így lehetnek vígabbak. Sötétség? Éjszaka? A Tejút hajnalhasadék. Crescence mintha túll mögül látta volna a szobát. Újra rézsút hevert a brokáton, és fogával tépdeste a keblét borító barna haját. Mi az a világ...? Miért haragszik...? Miért nevetnek...? Mi van a könyvekben...? Mi a történet...? »Jaj, ma nem többé, Ezredes – suttogta forrón –, most már csak üveget törnénk vaktá-

(MN:J. 367.), „Érezhető árnyékok, távol Istentől és az égi fénytől”, „mint az üstökös feje a fiesolei csillagász tükrében\*” (MN:J. 368.), „Harangzene, hulló hangpohár, könnyűk, de mégis súlyosak, szózatok a magasból.” (EJ. 310.), „Harangzene, hulló hangpohár különben eszeveszett zene, a bánat töredelmei hulló hangpohárakban.” (EJ. 311.) „Idők Tanúja kéri, hogy < > szóljunk ellene” (MN:J. 334.), „Malmok beszéde; Uram, könyörülj... búzáat adta, teremtetten –” (MN:J. 305.), „Noé bárkájánál kezd a szónok, mindenki alszik egy-két századot” (MN:J. 341.),

„A jóslatos < > fák” (MN:J. 402.), „oly sárga köd, melyből kénese lehet vala várni” (EJ. 331.), „A hold krinolinja\*” (MN:J. 312.)

„Délibáb lecsapoltatása” (MN:J. 334.) „tűzokádóba vetett tiltó parancs” (MN:J. 307.), „tűzbe meztelen lábbal lépés, tűz kitapodása – csak így lehetnek a népek vígabbak”, „Tejút – hajnalszakadék\*” (MN:J. 406.)

„Mi az a világ? Miért haragszik? Miért nevettek? Mi van a könyvekben? Mi a történet?\*" (MN:J. 375.), „Ma nem többé! (MN:J. 383.), „üveget tör vaktában” (MN:J. 376.), „Szépek lehetnek! májusi hó\*” (MN:J. 347.),

<sup>14</sup> Az idézet tovább folytatódik: „Mint haragítanak meg? (Megcsókolnak) Látod, hogy megharagítottalak. Szeress engem. Ó, Isten, hát van bálványimádó, ki jobban szereti bálványát?”, s a záromondat végén a *Műhelynaplók* jelöli Mészöly oldalszéli kiemelését, így az valószínűleg a teljes egységre vonatkozik.

ban...» Mégis szépek lehetünk, májusi hó – mormogta az ezredes is forrón –, se sár, se jég, se ebugatás, levelet kap-  
tunk a holdból, virradj már, írják, ezt  
a lovat nektek kell meghódítani, te szép gyerekforrás, barna fiú-hal buk-  
fencezik a langyos esőben, éjjel lehul-  
ló gyertyák, mint a szikrákká osztódott pillantás.« És újra odaadták magukat az ölelésnek.” (23–25)

„Sem sár, sem víz, sem ebugatás” (MN:J. 375.), „levelek a holdból–” (MN:J. 308.), „virradj már, ha akarsz”, „ezt a lovat meghódítom\*” (MN:J. 310.), „gyerekforrás\*” (MN:J. 317.), „Mellettünk csak úgy bukfencezett a sok barna hal a langyos esőben.” (EJ. 312.), „Lehulló gyertyák éjjel\*” (MN:J. 317.)

A szereplők extatikus benyomásait/álmát újrageneráló kollázstechnika ugyanakkor egy tágabb kontextusba, a „forradalmi” készülődés szövegkörnyezetébe is illeszkedik. Az elcsukló, befejezetlen mondatok-mondatrészek, a talányosan halmozott szentenciaszerű képek és metaforikus asszociációk – a közöttük lévő éles szemantikai váltásokkal, hiányokkal – nem csupán az álm-ébrenlét „bukkanóinak”, vagy a szerelmi együttlét tudatállapot-kihagyásainak, de egy tudatosan óvatos (a császárhű férj hallgatózó nagynénjét kijátszó) politizált nyelvhasználatnak a „lenyomatai” is. Minden többszörös kontextusban nyer értelmet: a szeretkezést/extatikus álmod kísérelő páros/magányos eszmefuttatás hangsúlyai éppúgy politikai színezetet hordoznak, ahogy a politikai készülődés retorikája is összefonódik a szerelmi tervezgetésével. S a beszély szereplői folyamatosan játszanak a két fogalomkör-jelentésmező közötti nyelvi „csúsztathatósággal”, a hiányból eredő többértelműség jelentésszóródásával. Így tesznek akkor, mikor erotika és politika szófordulatait egymásra vonatkoztatják, mindkét területre alkalmazható szentenciákban fogalmazva, vagy mikor tiltott fellángolásukat az összeesküvők légyottjának keretében láttatják, a magánéleti és közéleti hűtlenséget szenvedélyes hűségként értékelve.<sup>15</sup> S e kettős értékű, politikai-szerelmi konnotációjú jelentéstársítás túlnő az első hosszabb intertextuson, s az elbeszélés teljes szövegében ott munkál. Azaz a beszély metaforikus alapú szerelmi és poli-

<sup>15</sup> A teljesség igénye nélkül, néhány példa: „A halál és a szerelem évszaka nem választható el” (15.), „vállalja, hogy a gyóntatószék homályában kössön, oldozzon, ha a szabadság szerelme úgy kívánja” (16.), „nem érhatték meg a győztes forradalom menyegzőjét” (20.), „egy ilyen kihűlt színtér, akár a hitvesi ág sivataga” (20.), „felmérte a forradalmi lehetőségeket, a titkos »légyottok« módzatait” (31.) S ha a beszély olvasója ismeri a 19. század második felének nyilvános, közösségi nyelvhasználatát, a röpiratok nyelvét, egyáltalán nem okoz meglepetést számára a szöveg metaforikus, játéktér-növelő nyelvhasználata, a politika erotizálása és az erotika politizálása, inkább ráismerésszerűen nyugtatza, hogy igen, az elbeszélés nyelve – a pretextusok nyelvi idő-jelölőinek vonatkozásainál jóval erősebben – a 19. századhoz kötődik. A *Műhelynaplók* közlése szerint egy azonosíthatatlan forrásából Mészöly épp ilyen kettős jelentésű metaforákat, a 19. század második felének cenzúrárt kijátszó névadásait jegyeztelte ki. (Mészöly, *Műhelynaplók*, 762–773.)

tikai kontextusa „örökmozgó” alapdinamikát biztosít a szövegnek. A pretextusokban tetten érhető megnevezés-, közzététel-kényszer és a szentenciaszerű, de többértelmű mondatformálásban kitapintható elhallgatás-kényszer találkozásából kisarjadó szövegmozgás a beszély egészében „aktív” marad, bár kétségkívül sehol sem kel versenyre az imént bemutatott együttlét-részlettel.

Az eddig bemutatott hosszabb álom/egyesülés-imitációt az utazás elbeszélése követi. A beszély szövegeljárása az úton levés „aktusát” rövidebb intertextuális „egybeesésekkel” idézi meg, mintegy verbális helyzetváltoztatásként jelenítve meg a hazatérés folyamatát. Egy vélhetően Sztrabónt idéző részt<sup>16</sup> több elszórt Jókai-intertextus (27., 29., 30., 33.) vesz körül, s talán egy 19. századi emlékiratrészlet (32.) követ. Az átmeneti, elszórt textusok befogadásakor a szövegközöttség felismerése olykor semmiféle változást nem okoz, például a „mintha legszívesebben a homlokukba haraptak volna bele” (27.) közlés a pretextus ismeretében, „megharapta a homlokát\*” (MN:J. 306.) sem értelmeződik át, vagy nyer másodlagos jelentést. Előfordul azonban, hogy a „kósza” textusok hatása meglepő módon módosul intertextusokként való felismerésükkor. Amikor ugyanis a befogadás során éppen azokat a szöveghelyeket azonosítjuk be Jókai *Főljegyzésekből* vagy egyéb forrásokból származó részekként, melyeket ezt megelőzően a mézőlyi mesélőkedv vagy nyelvi humor megcsillanásaiként, el nem mesélt (de elvileg bármikor történetmondás tárgyává tehető) színes történetekként, a mézőlyi nyelvkezelés váratlanságának, szokatlanságának ismételt igazolásaiként szemléltünk, kikerülhetetlenné válik korábbi benyomásaink újraértelmezése.<sup>17</sup> Így például a következő textusok – „az orosz cár el akarja hitetni a világgal, hogy Oroszországban télen is meleg van” (27.), s pretextusa: „A cár el akarja hitetni, hogy Oroszo.[rszág]-ban meleg van\*” (MN:J 351.); vagy az „ahol Jesid Habada állítólag egyetlen szőlőszentől fulladt meg” (29.), s pretextusa: „Jesid Habada egy szem szőlőtől fulladt meg” (MN:J. 371.) – olvasói előfeltevéseink szerint akár az új történeteket generáló eljárások soraiba is tartozhatnának, mégis – többszöri olvasásra – inkább az ezt követő tájleírás (30.) „személyességének”, líraiságának felvezetéseként, elmélyítéseként tekintünk rájuk.

Az iménti elszórt textusokat ismét egy hosszabb rész követi. Ez a beszély második hosszabb intertextuális összekapcsolódása; egy tájleírás. (30.) Első olvasásra kevéssé gondolnánk, hogy az ezredes hazatérését elbeszélő, specifikusan „mézőlyinek” gondolt rész – az elbeszélt történet idejéhez képest anakronisz-

<sup>16</sup> Azonosításra váró pretextus gyanítható ennek az itt nem idézett bekezdésnek a hátterében. (28.)

<sup>17</sup> Tudatosítanunk kell például, hogy a választékosan váratlan szószervezetek és jelzőkapcsolatok használatának gesztusa tudatos hatáskeltési effektus lehetett Mézőly számára, ha ilyen következetesen és fáradhatatlanul rögzítette, használta őket. S Mézőly képes volt akár többször is váratlanul, keresetlenül alkalmazni őket, nem állítani fókuszba, úgy tenni, mintha mellékes nyelvi elemek lennének, így érve el esztétikai hatást.

tikusnak látszó – mondatfüzéreivel, „tájképeivel” több Jókai-pretextus kombinatorikus egymás mellé helyezéséből létre jött szövegrész. A *Műhelynaplók*beli Jókai-kijegyzéseket vizsgálva mégis kiderül: a tájleírást tartalmazó három mondatba tizenhét rövidebb Jókai-pretextus került bele. S épp azok a kifejezések, szófordulatok bizonyulnak Jókai-textusoknak,<sup>18</sup> s ott szembesülünk hagyományteremtéssel, ahol korábban nyelvi törést, szándékosan hangsúlyos anakronizmust (s egy modern szólam megnyilvánulását) gyaníthattunk. Ezt felfedezve pedig nem csupán az első olvasásra egyénileg láttatott tájat értelmezhetjük a kollektív, szemantikus emlékezet nyomaként, de el is gondolkodhatunk a mészölyi nyelvhasználat ironikus sajátosságairól, a táj láttatásának szemérmes, „szubjektívizmust” imitáló, fiktív „egyediségeről”.<sup>19</sup>

„Hegytetőről leeresztett fák rohantak, tornyok és bástyák egymás mellett, elszáradt mohától fekete sziklaházak, emberi fecskefészkek, temetői tuják, valahol legfölül füstöt okádó kereszt, mint a legyőzhetetlen industria új-módi jelképe. Roppant szerpentinek kanyarogtak görgeteges törmelékben, s távolabb, a fenyővel szegélyezett escarpék mögött miniumpiros házfelek villantak elő, szőlőtrillázok zöldelltek, és ablakok pislá szeme gyúlt ki. Görök zsidó épületek mellett mélyedésbe sülyesztett kőapostol fonta öszsze a karját, szanaszét megcsonkított szobrok heverték, asszonyok páholyai tobzódtak tarka színekkel valamilyen rokokó színházteremben, s egy karcú hídláb fölött ezüst védszenten tükröződött a nap” (30.)

„hegytetőről leeresztett fák”, „romszerű sziklák hegytetőn sorban, tornyok és bástyák egymás mellett”, „Sziklás házak füstjétől feketék”, „kártyaházak kőből, emberi fecskefészkek”, „temető thujákkal”, „fenn egy kereszt”, „kőbánya – industria”, „roppant szerpentinek a törmelékben”, „escarpok körül, fenyővel szegélyezve”, „minianpiros födelek”, „Minden ház szőlőtrillage kifeszített” (MN:J. 372.)

„ablakok pislá szeme”, „gót zsidó épület”, „két apostol két ablakban”, „megcsonkított szobrok”, „asszonyok páholyai”,

„mázszányi ezüst védszentek” (MN:J. 371.)

<sup>18</sup> Ezek a kijegyzések Mészöly jegyzeteiben folyamatosan, szó szerkezetekként vagy tagmondatokként, oszlopban, leltárszerűen követték egymást; s Mészöly nemcsak fogalmazásmódjukat, de sorrendjüket is jelentősen megváltoztatta. A tájleírások sorjázása Mészöly jegyzeteiben folytatódik, a zárómondat végén a kiadás jelöli Mészöly oldalszéli kiemelését (csillaggal), így az a teljes egységre vonatkozhat.

<sup>19</sup> Érdemes e kontextusban újragondolni Mészöly egyik naplójegyzetét: „Egy tájról beszélni nekem mindig vetköztetőbb, mint a gondolataimról”. Mészöly Miklós, *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 245.

Az iménti részt követően, az utazás folytatásának illusztrálásakor már nemcsak Jókai-pretextusokkal él a szöveg, hanem a 19. század egyéb sajtótermékeiből származó pretextusokkal is, melyek – a korábbiakhoz hasonlóan – ismét megdöbbennek az olvasót, amikor ekként ismeri fel őket, mivel ezt megelőzően regiszterüket specifikusan 20. századnak vélhette, s megint csak anakronizmusra gyanakodhatott (például: „a legkevésbé sem úgy gondolkodott, mint a politomán uracsok és szabadságmanökenek, akik olyasmiken képesek vitázni, hogy forradalom-e a reakció vagy reakció-e a forradalom” – 32.).<sup>20</sup> S e „megoldásokon” kívül saját szöveg-ötletek „újrahasznosításával” is találkozunk a hazatérés leírásakor.<sup>21</sup>

A beszély utolsó, hosszabb intertextus-indájának olvasásakor könnyen az lehet az olvasó benyomása, hogy a korábbi két hosszabb szöveg beszédformái és módszerei fedik át egymást ebben a harmadikban. Ebben a szeretett nőhöz forduló belső monológban ugyanis mintha megint csak nyelvi „allegóriában” látnánk viszont a szereplők korábbi elképzelt/átélt egyesülését, immár azonban az utazás alatti kollektív (nyelvi) emlékezet „szólamainak” alávetve. Miközben a beszély fabuláris kerete/alapszöveve továbbra is a hazatérés marad, s minden en-

<sup>20</sup> A Mészöly jegyzeteiben előforduló kijegyzések, „Poeta – szabadságmannequin” (MN. 768.), „(Forradalom-e a reakció – reakció-e a forradalom?)” (MN. 762.) eredetét a *Műhelynaplók* nem jelzi. E szövegrészeket – más textusokkal együtt – Mészöly több forrásmegjelölés után, előtt idézi. Ráadásul a naplólapok között egyéb, nem Mészöly által írt katalóguscédulák is szerepeltek, s bár nem nevezi meg őket a *Műhelynaplók* kiadása, ezek éppúgy lehetnek forrásmegjelölések. (A meg nem nevezett katalóguscédulákra célzás: Mészöly, *Műhelynaplók*, 762.) Ami biztos: Mészöly fontosnak tarthatta a forrást, mivel az oldalszámot is rögzítette. E jelöléssel általában akkor élt, ha a szöveghelyet vissza kívánta keresni, vagy az oldalon található többi mondatot is felhasználhatónak tartotta. A helyesírás alapján önálló, 19. századi kötetre gyanakodhatunk. S mivel a szöveg után/előtt is hosszan idéz e forrásból Mészöly, s a kávéházi kémjelentések, metaforikus nyelvhasználat, cenzúra kijátszása képezik e szövegek tárgyát, a forrás beazonosítása után – vélhetően – a *Sutting ezredes*... nyelvhasználatát is más színben látnánk, s olyan pretextusokra bukkanhatnánk, melyeket Mészöly nem jegyzett ki (vagy az egyik nem publikált naplójába jegyzetelte).

<sup>21</sup> Ilyen például: a „jövőnek is van gyermekora” (33.), mely a *Műhelynaplók*beli „Az időnek is van arca, arckifejezése, sőt teste is” (MN. 855.) változatának tekinthető. Ehhez hasonló autotextualitással e beszélyben máshol is találkozhatunk. A *Dióverés után* című vers egyik strófája: „A diókoppanás a csend szemérmébe hasít” (Mészöly Miklós, *Esti térkép*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 49.) a *Sutting ezredes*...-ben így artikulálódik: „A férfiak ritkán szólnak; s ebben a sűrű levegőben olyan a szavuk, mint mikor dió koppan a csend szemérmébe” (13.) Vagy a „Holdvilágon nem sül is cipő, de a jó gazda akkor dagaszt” (33.) *A pille magányában* köszön vissza: „S még ha holdvilágon nem sül is cipő – a jó pék már olyankor dagaszt”. (Jelenkor, Pécs, 1989, 113.) Ahogy a keselyűsi ártér helyszíne – közös (szöveg)helyként – az *Otthon és világ* kötetében éppúgy (Kalligram, Pozsony, 1994, 203.), mint a *Sutting ezredes*...-ben (7.) hangsúlyos szerepet tölt be. De a Töttös-személynévre is tekinthetünk szövegek közötti „átjáróként” (*Származás lovak; Putting ezredes*). Európa vitrinrel való azonosítása szintén „vándormotívumszerűen” viselkedik a Mészöly-életműben, hiszen nem csupán a *Sutting ezredes*...-ben (35.) szerepel, de jelen van az *Otthon és világban* (165.) is.

nek a „témának” rendelődik alá, aközben a beszély hangneme, retorizáltsága Sutting korábbi, kedveséhez forduló beszédszituációját idézi. Utazás közben egy elképzelt-megképzett nyelvi aktusban van vele együtt, vagy legalábbis törekszik erre az együttlétre. S ily módon e szövegrészt egyszerre strukturálja az erotizált beszédmód és az utazás motívuma. Csak megfogalmazás és hangsúlyok kérdése, hogy egy szerelmi monológban elbeszél utazást, vagy egy utazás alatt felidézett szerelmi szenvedélyt olvasunk-e; mivel mindkettő mindkettőt áthatja, magában foglalja. S a pretextusok merítési „területe” is mintha magán hordozná a két korábbi intertextus-rész emlékezetét. Jókai-idézetekből, az Első Magyar Czipészek Lapjának részleteiből és női olvasóközönségnek szánt szövegek – *Hölgyek Lapja*, *Lányok Lapja*, *Magyar Bazár*<sup>22</sup> – morzsáiból áll elő ugyanis az az univerzális nyelvi látomás, mely az ezredes és kedvese gondolkodás-, tervezés-, emlékezetmódjának egyszerre egyéni s kollektív jellegét éppúgy „leleplezi”, mint annak a nyelvi módnak domináns vezérelvét, mellyel Sutting újraalkotja, bekebelezi (Crescence-hoz fordulva) a szeretett nő beszédmódját.<sup>23</sup> E harmadik hosszabb szöveghely specialitását részben tehát (téma és beszédmód közötti) átmene-  
tisége, szintézis-jellege garantálja, részben azonban az a sajátossága, hogy szintűgy olvasható mimetikus imitációként, ahogy az egyesülés/álom szituációját tematizáló rész. Az utazás elbeszélése ugyanis – a fabula „irányának” (az együttlét történetének) látszólagos megváltozása ellenére is – éppúgy értelmezhető „mimetikusan”, cselekvéselemek konkretizálódásaként, egy térbeli-testi cselekedet nyelvi illusztrációjaként, mint a korábbi szerelmi álom/extázis. A szövegrészek közötti átkelések ugyanis nyelvi utazásként is azonosíthatók. A szöveghelyek közötti bolyongás tölti ki azt az időt, ami a „hazatéréshez” kell, s amit az önmagába záruló körkörös novellakeret elvégtelenítve az olvasási idő hosszaként is implikál. S az elbeszélés ritmusát a visszatérő mondatok, a Crescence-hoz forduló

<sup>22</sup> Teljes címén, ahogy Mészöly kijegyzetelte magának: „Magyar Bazár mint a nők munkaköre. 15. évfolyam. A nőképző-, gazdaasszony- és nőiparegylet\* hivatalos lapja”. (MN. 512.)

<sup>23</sup> A női lapok motivikus „idézeteiként”, sajátos regiszterként épül be tehát Crescence nyelvívett emléke az ezredes (jókais) szövegszólamai közé, a korábbi szeretkezés nyelvi közösségét is megidézve. Beszédes azonban, hogy itt már jóval kevesebb az írói személynévvel felruházható textus, inkább az újságszövegek dominálnak. E harmadik összefüggőbb részbe került bele az a Vajda János-utalás (a *Szereltem Szótára és kalauza* címmel, e cím egyben újságjegyzés is), mely az egyik legkorábbi, Vajda Jánosné-pretextusra ad formális választ. Közismerten egymást „kizáró”, egymást meg nem értő beszédmódok felelnek így egymásnak a beszély keretein túl – jó messze kerülve egymástól, de azért – egymással mégis kommunikálva. Az elbeszélésben megidézett szerelem nagy egysége (a mindenséget bekebelező felfokozott páros/egyéni „magánbeszéd” szemantikai keretében) tehát még a kommunikáció elégtelenségéről árulkodó „házastársi” szövegeket is képes egymással „beszélő viszonyba” hozni. Ahol sikerült a szövegeket forráshoz utalni, az alábbi rövidítésekkel jelzem: *Hölgyek Lapja* = HL., *Lányok Lapja* = LL., *Első Magyar Czipészek Lapja* = EMCL., *Magyar Bazár* = MB., *Jókai: Feljegyzések* = MN:J.



megszólítások, felismerések éppúgy tagolják, mint az utazás konkrét megállói.<sup>24</sup>

„Mint mikor egy haszontalanságokban tobzódó vitrin ömleszt ki magából a maga választékos múltját. Akár egy egész gyűjtemény Európa. Az enyhe báj, ahogy a hölgy megfogalmazza – »házaséletünkben most vet lobbott az évek óta halmozódó gyűanyag«. Aztán a temérdek csipke és hímzés, sárkányfejes arabeszk s az álszent zarándoköltözék kapucnival, cingulussal, mely felette divatos. Kaszinói estély, ahol Katzer dzsidás hadnagy beleütözik a tánckörben Beszedits ügyvédbe, szóváltás, az ügyvéd halott. Agyon-

házaséletünkben most vet lobbott az évek óta halmozódó gyűanyag...”, „Földig érő szoknya, magas, palléros gallér, csokornyakkendő, kalap, – selyemmel hímézve; sok csipke és hímzés: ezek látszanak a divatábrákon” (HL. 510.), „Sárkányfejes arabeszekkel hímzett cipő-felső rész minta, négy szín: a rózsaszínek árnyalataival, téglavörössel, sáfrányszínnel és barnával...”, „Zarándok öltözék: e szabású ruhák most felette divatosak, kapucnival, cingulussal.” (HL. 511.)

„Szegszárdon a dalegylet több derék műkedvelővel karöltve jól sikerült estélyt rendezett bállal. Ugyanitt a kaszinói estélyen egy Katzer\* nevű dzsidás hadnagy tánckörben beleütöközt Beszedits\* ügyvédbe s ebből szóvita támadván a tiszt kardjával vagdalózni kezdett s az ügyvédet karján meg is sebzé, de a többi vendégek erre állást foglaltak, mire a vitéz hadnagy\* meg-

<sup>24</sup> Elgondolkodtató, hogy a beszély szervezését befolyásoló „elvek” (maga Mészöly) milyen „megfontoltan” válogattak a pretextusok között. Amikor a történetben az utazás alatt Crescence nincs jelen (amikor nincs jelen megszólítható személyként, csak elképzelt beszédpartnerként), akkor a szöveg nem „magasabb” műfajokból, „magasabb” stílári regiszterből származó női pretextusokból építkezik, ám női lapokból, illetve populárisnak szánt vagy kézműveseket megcélzó „könnyedebb” szaklapokból; s zömükben a Jókai-pretextusok is háttérbe szorulnak. Mintha szándékosan „átlagosabb” nyelvű, hétköznapi szövegvilág épülne a leltározás gesztusára (az akvárium- és vitrinmetaforára). S ha a „vendégszövegek” nyelvi „származását” és az elbeszélte történetek helyszíneit is figyelembe vesszük, feltűnhet, hogy a fabulával – a Lengyelországból való hazatéréssel – párhuzamosan a más nyelvből fordított (de Vigny verssorát, Cosima Wagner vagy Baskircsev Mária naplószövegeinek részleteit) vagy a külföldi utazásokat elbeszélő pretextusokat (Cosima Wagner vagy Baskircsev Mária naplószövegeinek részleteit, Erdélyi *Úti levelek*, *Naplókból* származó vendégszövegét) egyre inkább kiszorítják az anyanyelvű, hazai eseményekről hírt adó pretextusok (Hölgyek Lapja, Lányok Lapja, Első Magyar Czipészek Lapja, Magyar Bazár). Tehát az idegenség-otthonosság – a pretextusok merítését tekintve – a hazatéréssel, egy szűkülő nyelvi tér megképzésével mutat korrelációt. Ugyanakkor, mivel az ezredes külföldön is otthon érezte magát kedvesével, az idegenség-otthonosság ellentétpárja az elemzésben nemcsak dinamikus, de kritikával is kezelendő. Továbbá nem feledkezhetünk meg arról, hogy a pretextusok nyelvi-kulturális köre csak „származásuk” felismerése után válik „szűkülővé”, mi mindvégig fordításban kapjuk kézhez őket, tehát hazaivá sajátítva. Végezetül pedig: a nyelvi tér bár szűkülhet, mégis egyre olvasottabb, ismeretebb (legalábbis gyakrabban „használtabb”) műfajokból válogat a beszély.

zsúfolt vitrin. Szerelem szótára és kalauza, legyezőnyelv rejtelmek és asztali ínyencségek. Lepkéekkel körülszállongott viráglevélpapír, és csak adná Isten, hogy ez a koronázási év behegessze a múlt év okozta sebeket. Az Izlandiába érkezett királyasszony mindenestre derülten vágatott tovább a parányi balesettel végződő első vadászatán, ahol lecsúszott a lóról. Különben fáczány, fogoly, fenyves-madár, vadrucza, nyúl, vad-sértés, idényszerű vadak, poulárdok és stíriai kappanok korlátlan mennyiségben szemlélhetők a piaci hullakiárúsításon. Zum grossen Ausverkauf egy egész gyűjteményes verniszház. Skalpok, repülő kutyák, zsákmányolt Dajak-kardok és halomba sePERT emberhaj a szadizmustól impotens borbély pincéjében – csak ne legyen járvány belőle, gyémántos Szűzanyánk! Sok jó katona még nem jó hadsereg, de csodákat sem lehet művelni végezetül is ott, ahol csak technikáról van szó. Ó, Crescene. Fekete tálca, óra, bor és szőlő keveredik a Radicális Miatyánkkal, a lőporos emberrel. És a rafinéria: a megunt szerető díszlővésnél löveti agyon a herceget az egyik katonával. Európa

futott, az ottani ügyvédi kar pedig a parancsnoktól a gyávának nevezett tiszt megbüntetését kéri.” (HL. 511.), „V.J.: Szerelem szótára és kalauza. Legyező-nyelv és a színek jelentősége” (MB. 512.), „Felöleli nemcsak a nemzeti eledelek téres mezejét, hanem az egész finom világot uraló francia konyhát is, a polgári igényeket tartja szem előtt, de nem feledkezik meg az urasági asztalok ínyencségeiről sem.” (MB. 513.), „Ajánlatok karácsonyi ajándékvásárláshoz: kézelő, toilettükör, 1 doboz viráglevélpapír, lepkékkel körül szállongott, művészi kivitelű virágokkal színes papíron.” (MB. 513.), „Adja Isten, hogy az 1880 behegessze a múlt év okozta sebeket!” (LL. 513.), „Erzsébet királyasszonyunk szerencsésen megérkezett Izlandiába. Az utazás alkalmával semmi baj nem fordult elő, hanem az első vadászat parányi balesettel végződött, a királyné lecsúszott a lóról, mely kissé megbokrosodott. Az ilyen apróságot vadászat közben fel sem veszik, a fenséges asszony is, mintha mi sem történt volna, derülten vágatott tovább a fényes vadásztársasággal...” (LL. 513–515.), „Hirdetés: fáczány, fogoly, fenyves madár, vadrucza, nyúl, vadsértés, őz és más idényszerű vad, stíriai kappan és poulardok kapható Pap Károly vadkereskedőnél” (EMCL. 515.), „Zum grossen Ausverkauf – jeligére, csupán 4ft-ért:” (utána tizenhét soros felsorolás, EMCL. 517.), „Dajak-kardok [...] emberhaj [...] repülő kutyák”<sup>25</sup> (MN:J. 363–364.), „sok jó katona még nem jó hadsereg”, „Csodákat nem lehet művelni ott, ahol technikáról van szó” (MN:J. 364.) „Fekete tálca, óra, bor és szőlő” (MN:J. 364.) „Radicális Miatyánk”, „A lőporos ember”<sup>26</sup> (MN:J. 365.)

térképe tele van új játéksze-  
rekkel.” (35–36.)

„Díszlövésnél agyonlöveti a herceget a kedve-  
se egy katonával” (MN:J. 373.)

„Gyermekjátékok Európa új térképén” (MN:J.  
366.)

Szembetűnő, hogy e bekezdés esetén a *Műhelynaplók*ban kijegyzett idézetekből – a korábbiaktól eltérően – jóval kevesebb került az elbeszélés szövegébe. Mészöly tömörített, törölt, összefoglalt; ez az átsajátítóbb szövegkezelés azonban azzal is motiválható, hogy e lapok esetében főképp hosszasan elbeszéltek anekdotákat, felsorolásokat, leltárokat jegyzetelt ki Mészöly, s ezeket nem volt szükséges teljes egészében intertextualizálnia, hogy lefesse az európai vitrint a maga teljességében.<sup>27</sup>

A pretextusok felidézése után immár kimondható: a *Sutting ezredes*... sokféle regiszterű, erős nyelviségű töredékből állítja össze egyetlen (nyelvi) látomássá a fikciója szerinti egykor voltat. A személyes, egyéni, magán-émlékekből összeálló vízió – egyfajta eseménytörténet alatti mélytörténelemként – megörökített pillanatnyi cselekvésekből, érzésekből alakít ki egyetlen (művészi alkotássá formált, verbális) állóképszerű valóságot (vagy inkább az elbeszélés keretszituációját tekintve: kvázi-örökkévalóságot); mely azonban hiába műalkotás: éppúgy magán hordozza a felidézett korra jellemző naivitást, bájt és tragikusságot, mint azok a naplók és emlékiratok, amelyekből a vendégzsövegek származnak. S miközben különböző történeti horizontok fonódnak össze, különböző idők, tudatok, emlékek, nyelvek találkoznak a szereplők egymáshoz fordulásokor és az időnként külső pozíciót elfoglaló elbeszélői hangban, aközben, mintha különféle atmoszferikus benyomások öröklődnének át a beszéd „jelenébe”, s a pretextusok nyelvi emlékezete tovább hagyományozná az érzések és az észleletek egykorú garmadáját.<sup>28</sup> S a pretextusok időemlékeiből összeálló (álló)kép az átélt/képzelt szerelmi extázis időtlenség-, időnkívülség-élményével éppúgy érintkezik, mint az utazás alatti, kedveshez forduló belső monológ konkrét térbeliségen túli egységélményével. Nem állí-

<sup>25</sup> E példátlanul esetlegesnek tűnő felsorolásnál szükségesnek látszott, hogy ne idézzem hosszan Mészöly – Jókai *Feljegyzéseinek* második kötetéből származó – kijegyzéseit, mivel Mészöly „egy hagyaték” cím alatt listázva tömörítette Jókai „múzeumi tárgyak, keletázsiai kiállítás darabjainak jegyzékét”. (JÓKAI, I. m., II., 9–10.; a lábjegyzet: 451.) Érdemes átfutni azonban a *Műhelynaplók* (363–364.) jegyzetanyagát, mert itt a mészölyi „skalpok” megfelelőire is rátalálhatunk: preparált állathajak és koponyák, testek formájában.

<sup>26</sup> A csillaggal vélhetően mindkét mondattöredékre vonatkozik, mert ezek egy hosszabb szó szerkezet-lista részét képezik, s az utolsó elem mellett tünteti fel a kiemelést a *Műhelynaplók*.

<sup>27</sup> Ahogy a Jókai-kötetektől kiírt leltárok esetén is csak az elemek töredékét textualizálta Mészöly, úgy a *Műhelynaplók* 371–373. oldalainak listáiból is csak elenyésző töredéket használt fel.

<sup>28</sup> Biológiai párhuzammal élve: a transzplantált szervek sejtemlékezetéhez hasonlóan.

tom, hogy egyik (akár a pretextus, akár az elbeszélés „jelenében” létesülő szituációk valamelyike) motiválja a másikat, vagy hogy az egyik hatást gyakorol a másikra, még a kölcsönös megalapozás értelmében sem; inkább, ha már modellezni szükséges, az egybeesést választom.<sup>29</sup> Hasonló irányultságú formák, eszköztárak, beszédmodok egymás hatását (azonos irányban) erősítő találkozásait. Természetesen nehéz nem tervszerűséget látni ott, ahol minden funkcionális egység ennyire illeszkedik a többihez; s nehéz elkerülni az írói szándékra való (akár érintőleges) hivatkozást is, főképp, ha az strukturális szempontból ennyire relevánsnak tűnik; jelen esetben így az arra való utalást, hogy e – különféle idejű nyelvi elemekből egyidejűséget előállító – konstelláció „módszertanilag” mennyire emlékeztet *A napló* koncepciójára.<sup>30</sup> Mintha abból adna ízelítőt, hogyan lehet intertextusok egyidejű összeshívásából kirajzolni akár nagyon különböző korszakok tapasztalatait is, akár egyetlen esemény elbeszélése során. S jegyezzük még meg: az a napló, mely a kijegyzett és felhasznált Jókai-, Cosima Wagner-pretextusokat és újságjegyzeteket tartalmazza, a *Műhelynapló*ban ezzel a címmel szerepel: *Annohoz 1973/1975*. Így pedig a *Sutting ezredes tündöklése* összekapcsolódik az el nem készült regény, az „Anno (magyar Orlando)”<sup>31</sup> koncepciójával is.

<sup>29</sup> Kizártnak tartom, hogy ténylegesen le lehetne írni, hogy e sematizációs folyamatok hogyan kapcsolódnak valójában össze; mindössze csak dönteni lehet kapcsolódásmódjukról.

<sup>30</sup> „Én pillanatok alatt át tudom helyezni a dolgokat az álom dimenziójába, mert az álom is élet, realitás. Ha még élni fogok, és erőm lesz hozzá, szeretném megvalósítani azt a könyvtervet, amely tulajdonképpen ilyesmit célozna meg. Egy napló lenne. ... A legmélyebbről jövő emberi konfesszió mint műfaj. Nem *Egy napló*, hanem *A napló* [kiemelés a szerzőtől]. E könyvben, terveim szerint, a magam kis technikájával idődimenziókkal játszogatnék viszonylag tág terepen, hiszen a történet Buda törökök alóli felszabadulásától máig tartana. Annak a porontynak a naplója legkülönbözőbb vetületekben, aki az *Anno* [kiemelés a szerzőtől] című írásomban a kénes forrás mellett jön világra, s mert ebben a négyszáz éves naplófolyamban hol nőként, hol férfiként bukkan elő, az egész egy nemiséget váltó történetismeret lenne. 1689-től mondjuk 1989-ig, vagy talán tovább is tágul az időben ennek a megrendítő emberi karakternek a története. ... a szikárság és sűrítés olyan fokáról ábrázodom, amelyhez talán sohasem lesz megfelelő felkészültségem, de egy ilyen igényű szintézisteremtés íróként végleg kielégítene. ... olyan szubjektív és mélyen emberi vízióm van róla, hogy tulajdonképpen a dolgok – velem és számomra – olyannyira ismerősen történnek meg, mintha már régtől megtörténtek lennének. Igen: meg vannak történve. ... Ez a szüntelen jelen idő lüktetése.” *Párbeszédkiérlet*, kérdező SZIGETI László, Kalligram, Pozsony, 1999, 73–74.

<sup>31</sup> *Műhelynapló*, 874.

## Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században. Arany, Kemény, Jókai & Co.*

Látszólag távolról kezdem Szajbély Mihály *Intermediális randevúk a 19. században* című könyvének bemutatását. Ráadásul mondandómat, amelyet egy irodalomtörténész munkájáról fogalmaztam meg, egy művészettörténeti példával vezetem fel. Mi mást is tehetnék, amikor a magyar művészettörténet irigylésre méltóan gazdag tárháza az „intermediális randevúknak”, és mégis, a különböző, a képzőművészet klasszikusnak számító médiumai melletti többi s a 19. század nem művészi, populáris látványtechnikáit a képzőművészet szempontjából alig ismerjük, összefüggéseiket se nagyon. Tisztelet a kivételeknek, melyek közé Farkas Zsuzsának a *Festő-fényképészek 1840–1880* című, Szajbély által szerencsés kézzel forgatott könyve is számít, vagy egy-egy olyan, reveláció értékű tanulmány, mint Szőke Annamáriaé Székely Bertalan mozgástanulmányairól<sup>1</sup> és Galavics Gézáé, mely Csontváry és a fotográfus, filmkészítő Haranghy György munkáinak találkozását tárja fel egy konkrét műalkotás kapcsán.<sup>2</sup> Igaz, ez már átvezet a 20. századba, ahonnan az én példám is származik.

Ezt pedig több okból idézem fel. Részben azért, mert irodalminak tekinthető, s így fényt vet a közösen kutatandó területekre, melyek némelyikét Szajbély könyve is felöleli, részben pedig azért, mert visszautal több olyan műre is, melyek Szajbély vizsgálódásának középpontjában állnak. Legfőképpen azonban azért, mert keresésre inspirált a magam szakterületén, hozzásegített a Szajbély-könyv olvastán felmerült, megválaszolandó kérdések megfogalmazásához.

Mikor az ismert és ismeretlen korokon, helyszíneken és témákon keresztül-kasul kószáló Gulácsy Lajos képeit kedvelő műbarát belelapoz a festő 1910 körüli éveiben írt, irodalmi igényű szövegeibe, számtalan festményt és zeneművet vél-

<sup>1</sup> „Lassított lónézés”. Székely Bertalan mozgástanulmányai, szerk. SZŐKE Annamária – BEKE László, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1992, 5–61.

<sup>2</sup> GALAVICS Géza, Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus, *Ars Hungarica*, 2005/1., 55–87.

het új életre kelni bennük, a szerző fantáziája és a művek közt lehetséges kapcsolatok szerint megszüntetve határait, úgy a kép és kép, mint a kép és zenemű között. Mintha játszana a festő a kései korok történészeivel: megtalálják-e saját szakterületeiken a forrásait, s ezek ismeretében és alapján újra tudják-e szervezni-építeni a művét, megtalálják-e a kulcsot a „technikájához”. Kétségkívül sok fogódzót kínál: neveket, műcímeket, művészi eszközöket a különböző művészetek múltjából és jelenéből, a művészetekkel foglalkozó esztéták köréből. Egy személyben aranybánya a művészetközi tanulmányok (az összehasonlító művészetkutatás) vagy a művészetek tudományközi kutatása<sup>3</sup> számára, melyek a több irányból összeálló műértelmezést, egy-egy oeuvre vagy a művészet „működésének” megértését segíthetik elő.

E téren a kutatások nem újkeletűek. Talán elég említenem Kiczenko Juditnak az „elveszett nemzedék” írói és a (festett vagy elképzelt) képek közti viszonyt is alaposan taglaló, nélkülözhetetlen munkáját 1973-ból.<sup>4</sup> Éppen témája művészetközisége, az irodalomnak a művészi képhez fűződő esztétikai és egzisztenciális viszonya az, ami azonban Szajbélyt nem foglalkoztatja, új szempontokkal gazdagítandó az eddigieket, amelyek a mai kultúra „képi fordulatának” köszönhetőek. A kép elszaporodása ugyanis mentőövet dobott az eddig Gutenberg-galaxisnak nevezhető nyugati civilizáció híveinek, azon lehetőség bizonyításával, hogy kép és írás eredendően azonos, összefügg. Többek közt Murray Kriegerre, az irodalom megjelenésének képies „kereteire” és egy irigylésre méltó saját tapasztalatára, a berlini Pergamon Múzeum 2007-es, *Das abc der Bilder* című kiállítására hivatkozik Szajbély Mihály is. Másfelől az irodalom történetileg kimutatható, képalkotásra ösztönző sajátosságát is igazolja – átlépve épp a Kiczenko által vizsgált korszakot – az „interbestiális nyelv” (Bródy Sándor nyelve) elemzésével, mely a mindennapi kép megfogalmazhatóságáról és „teremtett” voltáról, azaz az olvasóra bízott képalkotásról szól. Ilyenformán a befogadóra és látására, a látáskultúrára és ennek tényeire, változásaira is tereli a figyelmet. Ez pedig több új tudomány felvezetését jelenti Szajbély könyvében. Mondhatnánk, hogy a sokáig művelt tematikus és stiláris vizsgálódások helyett a képi világgal és a látással foglalkozó kultúratudományok szempontjait ismerteti, szellemes és olvasmányos stílusban. Bevezeti az irodalomtudományba a médiatörténetet, úgy is, mint a képet generáló technikák s mint a kommunikáció történetét, aminek ugyan szintén vannak előzményei az 1970-es években, Martinkó Andrásnak a fotó jelentőségét taglaló irodalomtörténeti tanulmányában, de Szajbély ezt a kultúratudomány hierarchia-

<sup>3</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene, A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007.

<sup>4</sup> KICZENKO Judit, *Az „érzelmes regény” újjászületése. Az 1870-es évek epikája*, Bölcsészdoktori disszertáció, ELTE Irodalomtörténeti Intézet, Budapest, 1973.

ellenes társadalomfelfogása szerint teszi, nemcsak az íróra és a szépirodalomra, de mellettük a befogadóra is, sőt az író is befogadónak tekintve.

Más kérdés, hogy a kép bármely fajtája milyen kapcsolatba hozható a képalkotással foglalkozó képzőművészettel. Az említett Gulácsy-alkotások egyike a *Pauline Holseel* (másutt: *Holsel*) című. Valamely ismert művészetként meghatározhatatlan, mert ugyan „regényként” rekonstruálták,<sup>5</sup> azaz irodalmi műként, de „fejezetcímei” mellett a *Lassú tempó* vagy *Gyorsabb* utasítások egy leendő zeneműre utalnak. Esetleg librettóként olvashatjuk, aminek egyes töredékeit írva a szerző konkrét zenei és színpadi *képzetekkel* rendelkezett.

A *Pauline bemutatása* című fejezet/felvonás (kézirat)<sup>6</sup> zongoristájának zenéje mindenesetre olyan, hogy egy Watteau-festmény, a „*Hazatérés Cytheréből*” (eredetileg *L’Embarquement pour Cythère*) színeit idéző „kép”/színpad/látvány villájának teraszára, ahol Paulinéra várnak, tudja varázsolni a rokokó ruhás pástrolánykát. Habár a színpadi díszlettervezői tapasztalattal is rendelkező Gulácsy<sup>7</sup> ezt írja: „el sem lehet képzelni deszkákon azt, ő a nyílt ég alatt a szabad Campagne rozsvetései között egy májusfa mellett jelenhet meg. A színpad nyers dekorációi összetépi azokat az illúziókat, melyeket hozzátettünk az ő lényéhez.”

A szöveg bevezetőjében tehát egy kétszer közelítő képből egy festménybe, majd távoli tájba léphetünk, miközben a szereplőket is megpillantjuk. Köztük, később, Paulinét is, aki mint „jelenség” „odalibbent”, s akit, nézőként/olvasóként, el kell tudnunk képzelni.

Saját bevallása szerint Gulácsy játszik a nézővel/olvasóval, hiszen becsapja őt. Illúziót nyújt való helyett. Ez az illúzió vizuális, noha szövegbe van fogalmazva, mely szöveg – látványként és képzeleti képként – képet és zenét ír le élő tájjal, alakokkal, akik közt a szerző is ott van. Tárgyilagos nyelvét képzőművészeti művekre utaló hasonlatok és gyakori, olykor sűrűsödő, cselekvő színnevek tarkítják. A látványban, valamint a látvány és nézői mint festmény és festője közt ugráló szöveg újdonsága az, hogy Gulácsy – miként egy illuzionista (vagy hipnotizőr) – folytonosan figyeli a szereplő nézők látását, amelyet befolyásolni kíván, s akiket – az olvasót is bevonva középük által, hogy „kiszól” hozzájuk a színpadi utasítások nyelvén – képzeleti kép alkotására ösztönöz. Az egyszerre mindenre figyelő (egy személyben rendező, játékos és néző, résztvevő) Gulácsy mutatványa lélegzetelállítóan tudatos és intenzív, amit a művében működő képiségek hatására vonatkozó reflektív jelleg különösen érdekessé tesz.

<sup>5</sup> GULÁCSY Lajos, *Pauline Holseel. Regény*, szerk. NAGY Márta – KURDY FEHÉR János, Ferenczy, Budapest, 1994.

<sup>6</sup> Szij Béla, *Gulácsy Lajos*, Corvina, Budapest, 1979, 171–172.

<sup>7</sup> Vö. MAROSVÖLGYI Gábor, *Gulácsy Lajos*, Mundus, Budapest, 2008.

Anélkül, hogy vállalkoznánk az illuzionisták és hipnotizőrök 20. század eleji tevékenységének feltárására, amelynek a Gulácsy-kutatások részévé kellene válniuk, megállapíthatjuk, hogy a hasonló témákkal foglalkozó média- és vizuális kultúrakutatások megjelenése, melyek közé a recepció mint alkotó tevékenység is tartozik, igazán időszerű volt Magyarországon. Amiként az írónak ismernie kell a látás lehetséges médiumait ahhoz, hogy olvasóját a szöveg nyomán képalkotásra ösztönözhesse, úgy a művész (Gulácsy) képet (Watteau-ét) „szöveggé olvasó” módszere is összetett: nézői és képalkotói egyszerre, hiszen az ő (egy feltételezett festményt, a sajátját vagy egy előképet) „olvasása” egyúttal egy új kép/szöveg megalkotása. Így tehát kétségkívül elmondható – kiegészítve Szajbéllynak a tudomány felelősségére vonatkozó kitételét –, hogy „a mű születésének időszakára jellemző képi világ rekonstruálása” irodalomtörténeti/művészettörténeti feladat. (40–41.) Ami a művész új művét illeti: Gulácsy írása a fentiek alapján valóban általa díszletezett színpadi műként képzelhető el, de olyanként, melynek ő maga is jelenlévő szereplője. Szerepköre az illuzionistáé.

A látvány és nézője közti kapcsolattal már a 19. század festői is foglalkoztak. Caspar David Friedrich tájat néző, a szemlélőnek hátat fordító alakjai fényképszerű, a fényképet megelőző objektivitásukkal a nézőt is bevonják a képbe: a táj látásába, miáltal a festő és a néző-befogadó látása összeadódik. Courbet a *Műterem* című képen ugyan határozottan megfesti, amit képként (tájképként) a nézők láthatnak, de ő többet lát, mert őket (a legkülönbözőbb társadalmi rétegek képviselőit) és nézésüket vagy figyelmetlenségüket is látja (amint mi is), amellet, hogy allegorikus nőalakja jelenléte szerint tisztában van művészetének, „látásának” megfoghatólanabb eredetével is. A „nézők” széles köreire számító, látását ismerő, tudatos képalkotó éppígy jelen volt a 19. század felvilágosodás utáni irodalmában, s jelen van ma is, amint ezt Szajbély Mándyn, Mészölyön keresztül Lázár Ervinig és Esterházyig ívelő történeti áttekintése felveti, mely a magas kultúrának a populáris kultúrához fűződő viszonyát esztétikatörténeti szempontok szerint is értékeli (3.1. fejezet). A korábban rangos megrendelőknél ugyanilyen helyszíneken dolgozó művész a polgárosodás története során maga is egy egységesülő kultúra részévé vált, s noha alakját nem tudjuk elképzelni anélkül, hogy ne feltételeznénk metafizikus és a valóság mélyébe vezető dimenziókkal vagy különleges szellemi és erkölcsi értékekkel való kapcsolatait is, kétségkívül lényeges és meggyőző (mondhatni: természetes, csak ilyennek eddig még nem tekintett) az a történet, melyben Szajbély leírja „a populáris regiszter képeinek magas irodalomba” kerülését Arany Jánosnál (3.2. fejezet), s megnevezi azt a technikát is, a kép-mutogatást, mely nemcsak téma, de műfaji, szerkesztési gyakorlat is a költőnél (*A kép-mutogató, A lacikonyha*). Ez, persze úgy lehetséges, hogy feltételezi és bizonyítja a költő tudatosságát, a műveiben kinyilvánított reflexív jelleget, mely a populáris kultúrára vonatkozik. A másik



oldalon, a festők által is odaképzelt nézőket/olvasókat tekintve, feltételezhetjük az írott és megalkotott művek népszerűségét is, az irodalmi és ilyen anyagot is tartalmazó lapok olvasottságát (példányszám), az új sokszorosító eljárásokkal terjesztett illetve a kiállított képek ismertségét (látogatósám). (Ezen igen fontos adatokkal művészettörténeti kutatásunk még adós.)

A tájfestészet, illetve a tágas tájháttérbe vezető reneszánsz festészet (Giorgione, Tiziano, Leonardo)<sup>8</sup> hagyományát őrző, de meg is fordító Watteau nyomán a messzit és közelit (illetve a nézőt) egyszerre járja át, kebelezi be a szem/hang/szóveg Gulácsy írásában: „Valaki énekelt is. De nem itt közel a teraszon énekelt. A hangok a kertből osontak fel egy-egy vadrózsabokor öléből. Majd átfutottak ezek a hangok és ez az ének a kis kápolnán, mely ott volt a kert közepén. Megcsendítették a harangot, az orgona billentyűin végigfutottak.” A különös összeállítású zenekari hangzásba más érzetek is vegyülnek: „Elhozták a templomnak tömjénes illatát. A freskóknak halványarany színét, a brokátok, selymek gyűrdésének reflexét.” Amennyire mozdulatlanok a kép cselekményessége érdekében megmozdítható alakok, annyira aktív és cselekvő maga a zene. Olyannyira, hogy végül, ismét egy közelképben a zene kelti életre a címszereplőt: „Közel jött a dal. Azok az elvont jelenségek ott lent a kertben [értsd: a kápolna, a festmények – K. K.]<sup>9</sup> az élettelen formák visszfényeit ábrázolták.” Gulácsy tehát dalként, s nem formaként jeleníti meg Pauline alakját a társaság körében. (Ezért előadhatatlan, ha színdarab, s a statikus képi hagyományokkal szakító útkeresés, ha netán egy kép leírása lenne a mű.)

Az „érzelmeket tolmácsoló”, „saját ének” változó, de sosem konkrét alakban mutatja meg Paulinét. Élettörténetével jellemzi, ezt viszont „nem a szöveg adta. A hangok sugározták. Epizódyszerű halk csöndességgel kezdődött ez a dal, majd rapszodikussá vált. Szeszélyesen hullámozott, meg-megállt, majd összefonódott egymásba az a sok hangözön [...]. Éppen rapszodikus igyekezett lenni, felbomlani, ezerfelé szakadni, mikor egyszerre csak megszakadt a dal, sikoltássá vált, rövid kicsike halk sikoltássá. [...] Pauline csakugyan elment.”

Mivel a 19. században és századig a képzőművészeti mű legfontosabb összetevője az emberi alak, mely Gulácsynál nem ölt formát, érdemes egy kitérőt tennünk annak a sajátos (kultúrtörténeti okokra is visszavezetett) folyamatnak a megértésére, melyben az alak eltűnik, s helyét-jelentőségét a(z absztrakt) forma vagy valamely újraalkotott alak veszi át. A kultúratudomány olykor iskolai (irodalmi) ismeretanyagokra, máskor a modern médiumokat is használó hatalom „gépe-

<sup>8</sup> Gulácsy Lajos őket említi elsőnek, ebben a sorrendben, s zenével, mély térrel, tájjal jellemezve, az *Álmok egy alvó tárlaton* című írásában. Szlj, I. m., 128.

<sup>9</sup> Másutt „rideg frescók”, „lakkozott aranyrámák börtönébe zárt, szertartásos fejek”. GULÁCSY Lajos, *Romantika. Florestan visszaemlékezése* = Szlj, I. m., 173.

zeteinek” emberképére, a társadalomból a hatalmi mechanizmusok által egyre nagyobb arányban kirekesztett, ám a művészetben annál inkább megjelenő embercsoportok képeire is támaszkodik,<sup>10</sup> amikor a figura változásait szemléli, pszichológiai nézőponttal is kiegészítve a kulturálisat. Az ember metamorfózisa ebben az összefüggésben érdekes és új felfedezés – különösen, ha figyelembe vesszük a karneválok kultúráját és az álarc megjelenését Watteau festészetében.

1988-ban megjelent tanulmányaiban például Sidney Geist feltárta Cézanne identitásának történetét,<sup>11</sup> felfejtve kevésbé ismert, a művészettörténészek által „groteszknek” tartott<sup>12</sup> festményeinek tartalmát, ezek alakjainak jelentését. Apró-lékos filológiai munkával és motívumelemzésekkel előbb az ifjú festő vonzódását bizonyította a metamorfózisok iránt (Apuleius *Metamorphose*se – magyarul: *Aranyszamár* – mint gimnáziumi tananyag alapján), a neveket illető – a saját nevét tekintve is több lehetőséget (*ces anes* vagy *seize anes*) rejtő –, Aixben ismert szójátékok, a rejtett ábrák, betűk iránt (*A számár Cézanne-ban* című fejezet), valamint állandóan visszatérő motívumait is meggyőzően azonosította. Így a vállán érintett alak mindig önmaga, akár női akt (Psyché) képében is; kedvese, majd felesége, Hortense mint az erotika képviselője mindig feje fölé emelt karral (a tökéletes forma mesterétől, Ingres-től – s így a Milói Venustól – ellesett mozdulattal) szerepel, aki elől Cézanne részben visszakozik (Szent Antalként), de apróbb-nagyobb utalásokkal (például rejtett számárfejjel) ki is fejezi vonzódását (*Szent Antal megkísértése*, 1874–1875) iránta. A négy vagy ötalakos kísértés-, kurtizán- és fürdőző-képek másik nőalakjaiban rendre családtagjait: anyját (akibe szerelmes volt) és nővéreit jeleníti meg.

Emellett a furcsa, patológusnak tűnő családi vonzalomháló mellett, amelyet beszédes jelekkel újra meg újra rögzített a festő, megismerszik a homoerotikus Cézanne is, személyes jelentésekkel (rejtett ábrákkal, rébuszokkal) megtöltött mitológiai képein. A női aktként rejtőző festőt Párizsba csábító Paris nem más, mint Zola a *Paris ítéletén* (1883 körül), a *Szöktetésen* Zola viszi Cézanne-t (elrabolt nő képében) Párizsba (1867, készült Delacroix *Herkules megszabadítja Alcestist* című kései képe nyomán) stb. Geist mégsem tartja betegesnek e műveket: a szerelmet metamorfózisokat előidéző erőként látja működni Cézanne-ban.

Gulácsy írásaiban nemcsak Pauline tűnékenysége, hanem egyes szereplői identitása kapcsán is jelentőséget tulajdoníthatunk az élet, a mozgás képzetét megerősítő metamorfózisoknak. Ennek megismeréséhez érdemes e kitérőn belül egy újabb kitérőt tennünk.

<sup>10</sup> *Identitá e alteritá. Figure del corpo 1895/1995*, szerk. René CLAIR, Katalógus, La Biennale di Venezia, 1995.

<sup>11</sup> Sidney GEIST, *Interpreting Cézanne*, Harvard UP, Cambridge–London, 1988.

<sup>12</sup> SZABADI Judit, *A szenvedély útvesztői. A női akt metamorfózisa a 19. századi festészetben Goyától Munchig*, Akadémiai doktori értekezés, Budapest, 2003, 21.

A „Gulácsy-villa” teraszának<sup>13</sup> vendégei közül az egyiket ugyanis Florestan-nak hívják, ő Pauline egykori szerelmese, aki a fináléban, a feltételezett következő fejezetben (*Florestan műve*) megöli Didót, a „kegyetlen szépfiút”, aki miatt Pauline elhagyta őt. A szereplők különös (például a másik nemnél használt) és romantikus nevei mellett számos egyéni névalakkal is találkozunk Gulácsy írásaiban. Florestan azonban nem ismeretlen: Beethoven egyetlen operájának, a *Fideliónak* szabadulásra váró hőse, bonyodalmainak, zsarnokság-ellenes hangvételének kiindulópontja ő.<sup>14</sup> Nemcsak Gulácsynak lehetett forrása.

Jean Nicolas Bouilly *Leonora* című színműve, mely a *Fidelio* librettójául szolgált, többször is átíratott, míg Beethoven a dalmű harmadik, végső formáját megadta. Személy-, nem- és ruhacserék, álruhák és csalások révén Leonora-Fidelio végül megszabadítja férjét, Florestant, s ekkor egy új korszak, a szabadság kora is beköszönt Spanyolországban. Beethoven, Közép-Európában, a szabadság napóleoni honát távoli vidékre helyezte (habár a Habsburg családdal összefüggésben). Egy félszázaddal később, 1852–1853-ban, Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* című regényében a két főhős egyikének, a francia forradalom Erdélybe vetődött résztvevőjének a fia Florestan, aki egyúttal a történet két fő elbeszélője egyikének szerelme és férje volt. Ez a Florestan azonban zsarnoki alak – Kemény talán környezete feudális szokásairól szolt úgy, mint a távoli Spanyolhon határvidékén létezőkről. (A magyar forradalom és szabadságharc után az ő hazai hőse inkább reformer, aki modernizálni kívánja a feudális világot, legalábbis a parasztokét. Újonnan épülő faluja, lehet, az első példa a falu-rehabilitációra Magyarországon.)<sup>15</sup> A szabadság kérdését személyes és társadalmi, gondolati és érzelmi síkon is vizsgáló Kemény Florestanjának felesége is él az álruha és személycsere eszközével, sőt Florestan is, aki azonban ezt csak a maga kényére-kedvére teszi, s tragédiát okoz vele, hiszen ártatlan feleségét, a szintén romantikus nevet viselő Ameline-t és házasságukat sodorja bajba.

<sup>13</sup> A *Romantika* című fejezetben/színben Gulácsy lokalizálja: a Comói tó menti Villa Carlottát, Villa Marquesa Faveliót említi Candenabbiában. Ezek valóságosságát még nem ellenőrizték. A Nagy Márta és Kurdy Fehér János szerkesztette Gulácsy-kötetben ez a rész – érthetetlenül – megelőzi a Pauline bemutatása címűt.

<sup>14</sup> Előfordulása nem lehetett túl gyakori, de erre nincs adat. Mindenesetre Beethoven és Kemény idejében a monacói herceg neve Florestan volt (1785–1856).

<sup>15</sup> Vajon a német vagy nagy-britanniai munkáslakótelepek voltak a mintái? Mert hasonló hazai kezdeményezésről nem tudunk, s majd 50 év múlva a Székely akció keretében – ha nem is egész falvak, de – falusi középületek fognak sorra épülni a Székelyföldön (vö. KESERÜ Katalin, *Töröczkai Wigand Ede*, Holnap, Budapest, 2007.). Ebből az időből ismerünk néhány olyan erdélyi telepet is, melyeket a földbirtokos székelyföldi falvak mintájára építtetett fel, onnan származó telepesei számára. Például Marosludas külterületén, Albisban.

Hogy Kemény Zsigmond ismerte-e a *Fideliót*, nem tudom,<sup>16</sup> de – témája miatt – feltételezem, s vele együtt az alakok átváltozásában rejlő lehetőségek iránti érzékenységet is, amint Gulácsy esetében is, hiszen az *Amor Sacro e Profano (Régi festmény)* című írásában, melyet az Impresszionisták nagyváradi kiállításán olvasott fel,<sup>17</sup> Fidelióként nevezi meg azt az ismeretlen férfit, akinek körében az ábrándok tiszta nőalakját és a piros hajú hetérát láthatjuk. (Az alakok élete/formája itt a szerelem/az érzés függvénye.) Hogy Fidelio Gulácsynál egyértelműen férfi, arra utalna, hogy valójában nem ismerte az operát, vagy ismerte, de a név annyira tetszett neki, hogy a történetétől függetlenül is használta. Harmadik eset lenne az, hogy – a képzőművészetben a nemek közti metamorfózisok és az androgün alakok térhódítása idején – a Gulácsy által csattanóként bedobott név a festő kettős identitására/érzékenységre utal.

Gulácsy nárcisztikus, pirosajkú, szoborarcú Fideliója még különösebb lehet: ha nőt rejt magában, mint az opera hőse, akkor nőként, Leonoraként is vonzódik a kétféle szerelmet jelentő nőkhez. Gulácsy identitásának feltárása – pszichológiai rekonstrukciója vagy a szexualitás-történet (esetleg Van Gogh, Munch, Csontváry képei elemzéséből kiinduló) századfordulós fejezetének Gulácsyra alkalmazása – vagy egy metamorfózis-történet, aminek számos személyes fotódokumentumát ismerjük a vallás-, irodalom- és festészettörténet mámoros, szent vagy elhivatott férfialakjait magára öltő Gulácsy életéből, tehát egy interdiszciplináris kultúratudományi vizsgálat közelebb vinne úgy a jelmezekkel kacérkodó művész társadalom és művész-reprezentáció szokásait folytató, mint a színházat (az átváltozást) a művészet terepének tekintő, átváltozni képes, alaktalan vagy kosztümös nőalakokat festő és megjelenítő Gulácsyhoz és forrásaihoz, melyek közt – komolyan hiszem – Kemény Zsigmond regényeit is ott találjuk.

A Szajbély Mihály könyvében feldolgozott, 19. századi látványtechnikák is érintik e témát.

A *Régi festmény* meglevenítése, történetté alakítása ugyanis a képmutogatók technikájára emlékeztet inkább, mint valóságos régi festményekre. A jelenet ismételt leírásába – mint keretbe – foglalt párbeszéd monológokból áll, melyek a helyszín változásait is leírják. A szereplők – például a hetéra napban fürdő „indus, barna teste” – az égi és földi szerelem témáját feldolgozó klasszikus festményeknél (például Tizianóénál) populárisabb képekre utalnak. A köd, mely varázslatosá tette a képmutogatók textiljén megjelenő áttűnéseket, ugyancsak őket idézi: „ezüstös leple” alatt egyesül Gulácsy Fideliója Agathával. Ez a köd különbözik „az Élet fagyos tükrétől”, azaz nem a reális, statikus ábrázolást, hanem az átalakulást, a

<sup>16</sup> Szegedy-Maszák Mihály a Figaro házasságát említi vele kapcsolatban: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 190.

<sup>17</sup> Szij, I. m., 166–168.

képzeletet segíti. A ködbe burkolt jelenetben Agatha átalakul: a kezében tartott hervadt lilomszál élőként jelenik meg.

Gulácsy *Pauline Holsee*jében a zene teremti meg a tereket, a kép az időt, a képváltások a tér időbeli változásait, s ezeket szó szerint a hang és a színek, az „ugrálás”, a metamorfózis és a látványtechnika töltik meg élettel. Ám mindez egy szövegben történik, egy képzelte előadás leírásaként. Azt mondhatnánk: páratlan egységét és kifejtését találhatjuk meg e kis töredékben a művészetek közti azon kapcsolatoknak, melyeket a 19. században feltételez a művészettörténet-írás,<sup>18</sup> s amelyek az összehasonlító művészettudomány tárgyai, kiváltképp – szigorúan megőrizve a történetiség szempontját – a századvégen-századelőn.

Gulácsy – Watteau-n kívül – nem említi a képi forrásait. A zenét romantikusnak, olykor impresszionistának vélhetjük, a látványt festett díszletnek tételezhetjük. A színterek éles változásait (háttér – középtér – előtér) és az ugrásokat köztük elgondolhatjuk a 19. század képmutogatóinak egymást követő, magyarázó szöveggel kísért, egymásba is mosódó ködfátyolképei<sup>19</sup> vagy már a 20. századi mozgóképfotó technikájának, zongorával kísért előadásainak alapján: a hang által „megvilágított” helyszínek közt a hangok állandó kapcsolatot tartanak fenn, így az egész tér statikusnak tűnik, melyben itt-ott megelevenedik egy-egy látvány. Mivel nem ismerjük a dalokkal és képekkel teli itáliai populáris kultúra feldolgozását, noha élete java részét Gulácsy ebben töltötte, ennél tovább nem is mehetünk, de az kétségtelen, hogy a magas és populáris kultúrának olyan szoros egysége, mint amilyenben Itáliában Gulácsynak része volt, alig közelíthető meg hazai nézőpontból.

Nem is időznénk tovább nála egy olyan könyv bemutatására vállalkozva, mely a 19. századi képi és képnézési technikákat ismerteti az irodalmi „technikák” szempontjából, ha nem lennének további hivatkozásai is Kemény Zsigmond műveire.

Feltételezhető, hogy az *Amor sacro e profano* Agathája visszaül Kemény Zsigmondnak *A szív örvényei* című regényére.<sup>20</sup> A tiszta nő neveként feltétlenül, akit Kemény regényében egy éjszaka, akarata ellenére, teherbe ejt valaki. E regény Auréliája, a még szinte gyermek Agatha által hiába szeretett férfi későbbi feleségének neve is visszaköszön Gulácsynál: *A virágünnep vége* című *Impresszió* szereplője.<sup>21</sup> Alakját virágok jelenítik meg, színekkel, illatokkal; valamint a visszaemlékezés a gyerekkorra: „Kéklila ködképe falusi csöndességnek...”

<sup>18</sup> Például költészet és festészet viszonyáról: Elizabeth ABEL, *Redefining the Sister Arts = The Language of Images*, szerk. W. J. T. MITCHELL, Chicago UP, Chicago, 1980, 40–58.

<sup>19</sup> FARKAS ZSUZSA, *Festő-fényképezészek 1840–1880*, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2005.

<sup>20</sup> Sajnálatos módon Kemény Zsigmond recepciója, az őt követő „elveszett nemzedék” és a Nyugat első generációja, Gulácsy kora feltűnő Kemény-kultusza története még nincs megírva.

<sup>21</sup> SziJ, I. m., 158–159.

A ködkép szó Gulácsynál az emlékkép metaforája, de valóság is lehet, hiszen a Goethe szintanát és közegfogalmát vizsgáló Zemplén Gábor szerint „a sötét hátter előtt megvilágított közeg kékesnek látszik”, amint ez a képmutogatók által a laterna magicához használt textil esetében is történhetett.<sup>22</sup> Keménynél a rögeszmével, az eszményekkel és a fantáziavilággal rokonítja monográfiája, Szegedy-Maszák Mihály.<sup>23</sup> Szajbély Mihály azonban, aki – mondhatjuk – könyve egyik központi alakjának Kemény Zsigmondot tette meg, az eddig romantikusan csendő, metaforának tételezett szó, a ködkép vagy ködfátyolkép technikai eredetét és realitását tárja fel. Miközben utánajár a képmutogató és a képmutogató megjelenésének Magyarországon, felhasználva Jonathan Crary *A megfigyelő módszerei* és a fotótörténész Kolta Magdolna *Képmutogatók* című könyvét,<sup>24</sup> Jókai azon híradásait is számba veszi, melyek a Vasárnapi Újságban láttak napvilágot az 1850–1860-as években, s amelyek a mesterséges köddel kísért produkciókat írják le. Ilyen s hasonló technikák kihatottak a nézési módokra és a látásra mint összetett, a tudomány mai állása szerint a kultúra által alkotott képességre. A 18. század végétől ismert vásári vagy színházi képmutogatók a látás többrendbeli változásának egyik eredőjeként foghatók fel, a látás pedig – amint azt a Szajbély-könyv második, *Kép és szöveg* című, már említett fejezete taglalja – elválaszthatatlan a szövegtől.

Természetesen tudománytörténeti, művészetelméleti előzményei vannak annak, hogy a szerző a populáris kultúrát, a technikai leleményeket a magas művészettel összefüggésben említi, s hogy – irodalmár létére – a látásnak ilyen jelentős szerepet tulajdonít. Korunk minden mást elsöprő vizualitása és a tudományban is bekövetkezett „képi fordulat”, a képtudomány megjelenése csak kiindulópont (*Bevezető*) a kötetben ahhoz, hogy az összetett kérdést újra s több szálon vezesse fel a szerző. Tudománytörténeti fejezetei és fejezetrészei, melyek főként az utóbbi két évtized igen szerteágazó szakirodalmát foglalják össze a mai tudományosság szokásához híven, a szerző nézőpontjának történetiségét végigkísérve, s egyre erőteljesebben fókuszálva a vizsgálandó irodalmi anyag kérdéseire – az irodalom- és művészettudományok szembetűnő változásáról tanúskodnak: míg mindaddig a műalkotások szerkezetének, elemeinek és eszközeinek, az ő és az alkotók körülményeinek, adottságainak feltárása jelentette az interpretáció forrását, a mai szemlélet a befogadót és körülményeit, adottságait is annak tekinti. Ilyenformán szélesedik az a társadalmi és kulturális bázis, amibe a mű és alkotója ágyazódik. A műértelmezésekben eddig is érintett területek önálló ku-

<sup>22</sup> ZEMPLÉN GÁBOR, *A megfigyelő megfigyelése. Jonathan Crary A megfigyelő módszerei című könyvéről* BUKSZ 2000/3., 245.

<sup>23</sup> SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 184., 186., 133.

<sup>24</sup> Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 2003.

tatási témává váltak, köztük talán legfontosabbként maga a látás és változásai, amelyet korábban kizárólag a képzőművész vonatkozásában figyeltek a szerzők.

El-elrejtve felmerült ugyan – például Ernst Gombrich *Művészet és illúzió* című könyvében (1972) – a laikus és a művész látása addig hierarchikus megkülönböztetésének tarthatatlansága, s – a művész (elsősorban a kortárs, avantgárd művész) alkotta kép meghatározási nehézségeiből kiindulva – az általános értelemben fogott kép mibenlétének széleskörű vizsgálata is megindult az 1960–1970-es években,<sup>25</sup> figyelembe véve az újradefiniálást szükségessé tévő fénykép és fényképezés népszerűvé válását is,<sup>26</sup> sőt, a tudományok e „demokratikus” látásfelfogását népszerűsítették is az új médiumok.<sup>27</sup> Ám az a felfogás, hogy a kép egyáltalán csak a 19. században s különféle, nem művészi találmányok révén vált a mindennapi tapasztalat részévé, azaz az, hogy a képlátásnak is van (társadalom- és technika)története, amely feltárára vár, a Szajbély által ismertetett újabb tudományosságban vált közkedveltté.<sup>28</sup> Forrása és Szajbély első fejezetének is fő témája Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című, az 1960-as évekig elfeledettnek minősíthető tanulmánya, melynek a szerző fő szerepet tulajdonít az 1980-as évek új tudományai, a kommunikáció- és médiatörténet kialakulásában.

Szajbély könyve, ebből a megközelítésből, médiatörténet is lenne, melynek legfőbb kérdése az, hogy „a 19. század [vizuális – K. K.] technikai médiumai milyen nyomokat hagytak a szépirodalmi szövegekben”. (16.)

A sokáig a vizsgált területek szerint megoszló és megnevezett bölcsészettudományok történetében, melyek mindegyike a maga szemszögéből foglalkozhatott a (művészi) képpel is – s ekkor a művészet- előtaggal bővült a megnevezése (művészetfilozófia, -történet, -szociológia, -pszichológia stb.) –, fordulatot jelentett a vizsgálati módszerek tudománnyá válása az 1960–1970-es években. A szemiotika megjelenésével a vizsgálat tárgyai együvé kerültek (irodalmi, művészi, zenei s bármi más „kép”), s az általános jeltudományon keresztül egy új, kommunikációnak nevezett terület részei lettek, melyben egymáshoz való viszonyuk is a vizsgálatok tárgyává vált. Ezzel – csakúgy, mint a kortárs művészetben – a művészi és nem művészi területek is kezdtek összemosódni,<sup>29</sup> ami egy-

<sup>25</sup> E témának kitűnő bibliográfiáját nyújtja: *A sokarcú kép*, szerk. HORÁNYI Özséb, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982.

<sup>26</sup> Pierre BOURDIEU, *A fénykép társadalmi definíciója* (1965) = *A sokarcú kép*, 226–244.

<sup>27</sup> John Berger *A látás iskolája*, *Mindennapi képeink* című munkái a BBC televíziós sorozataiként jelentek meg. Utóbbi könyv alakban: *Ways of Seeing*, BBC–Penguin, London, 1984.

<sup>28</sup> A templomok képi világa és az otthonok képszerű tárgy kultúrája vagy a Szvoboda Dománszky Gabriella *A Pesti Műegylet története* című 2007-es könyvében feltárt, 19. századi vizuális kultúra ellentmond a tételnek.

<sup>29</sup> Különbségükre hívja fel a figyelmet BEKE László, *Szemiotika és avantgarde művészet* (1975) = *Uő., Művészet/Elmélet*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1994, 77–83.

idejűleg az ezt az összemosódást szentesítő új, elsősorban a tárgyi világot jelentő kultúrafelfogásban,<sup>30</sup> az új kultúratudományban is jelentkezett. Könyve első fejezetében Szajbély tehát a kultúratudományi „turn”-re is kitér, társadalomkutató szemléletére, mely – miközben a befogadást és annak körülményeit is a cselekvésként felfogott műalkotás részének tekinti – az alacsony és magas kultúra határainak feloldódását médiatörténeti vizsgálatokkal igazolja. A kommunikáció- és kultúratudomány, médiatörténet lényegében a társadalomtudományok közé tartoznának, de hozzájárultak ahhoz is, hogy a hagyományos humán tudományok az „új” jelzővel megtoldva új tudományokként jelenjenek meg („új művészet-történetek”), sokkal inkább hangsúlyozva a társadalmi és kulturális kontextust, semmint az alkotó egyéniséget és a műalkotás egyediségét. Szajbély megfogalmazza a maga kettős, hagyományosnak tekinthető, irodalomtörténeti és kultúratudományi álláspontját is, hiszen a következőkben az új tudományok irodalomtörténeti alkalmazására tesz kísérletet, mondván: az irodalmi kérdéseket „csakis a maga tudományának kultúratudatos környezetére érzékeny irodalomtudós válaszolhatja meg.” (25.)

A médiatörténetet alkalmazó irodalomtudósna azonban előbb a vizuális jellegű médiumok és az irodalom összefüggését kell bizonyítania. *Kép és szöveg* című fejezetei szerint az „interarts studies” elmélete, új, képi alapú szövegelemzése is a tarsolyában vannak,<sup>31</sup> amikor a kép és szöveg egybemosódásának legérzékletesebb példáin, a századforduló irodalmában (Bródy Sándor) vagy a 19. században kimutatja a műalkotás születésében a kép szerepét, az abban közrejátszó emlékezés képi jellegét, az olvasó szövegből képet konstruáló tevékenységét, a leírt/nyomtatott/megjelent szöveg képi voltát. Ezzel mintegy indokolja a vizsgált író vagy irodalmi mű korára vonatkozó kutatás kiterjesztését a látás médiumaira.

A 19. század – kézikönyveinknek a művészettörténet-írás szemléletváltásait tükröző, változó felfogása szerint – korszakváltó: hagyományosan a modern művészet történetének első nagy fejezetét is tartalmazza (Wilenski a *Modern francia festők* első, 1939-es kiadásában az impresszionistákkal kezdi a modern művészet történetét). Az egész századra kiterjesztett, későbbi nézet szerint az a modern művészet előtörténete (Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, 1966) illetve, legújabban, egészében e történet első összefüggő, nagy korszaka (Monika Wagner,

<sup>30</sup> Ismét Beke László hívta fel a figyelmet a kultúra művészetté változtatásának lehetőségére: *Vizuális kultúra – vizuális művészetek* (1979) = BEKE, I. m., 160–165.

<sup>31</sup> SZAJBÉLY Mihály, *Tájélmény és eposzi invokáció, avagy kis útikalauz a Völgyesség tündér országába és a Sár róna vidékére* = *Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Művészetek Háza – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Pécs–Budapest, 2001, 139–147.; Uő., *Asbóth, az Álmodó álmodója és (most) Wim Wenders* = *Kolliqátum. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs – SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2007, 388–403.



*Moderne Kunst*, 1991), amelyben a látás médiumai tömegessé váltak. Ez a folyamat (is) indokolja az új periodizációt, s közben a vizuális (művészi és nem művészi) kommunikáció vizsgálatát: a kommunikáció, a látás a kutatás tárgyává vált a szerző által is említett kulturális antropológiában. A művészettörténet előbb saját szakterületén belül újult meg, amint új forráskutatói lehetőségeket kínált a téma, amelyeket az 1970–1980-as években megújult Manet-interpretációkkal illusztrálhatunk.<sup>32</sup> A korszak populáris (vizuális) kultúrájának feltárásával a művészet szimbolikus formákra épülő, ismeretelméleti feldolgozása újult meg, amennyiben új mítoszokat (például a város mítoszt) teremtő képességére került a hangsúly. A nem csak a művészet társadalmi környezetét, de a művészt magát is a társadalom/történelem produktumaként vizsgáló új, foucault-ista művészettörténet óta azonban, mely tehát éppen a szubjektum megalkotottságát feltárva helyezte korábbra a modern művészet kezdetét, a médiumkutatás önállósodott. A tudományközi vizsgálatok a kultúra- és politikatudományok felé tolták el a művészettudományok érdeklődését is.<sup>33</sup> Jóllehet ha Gulácsy később a jóval (nálánál két évszázaddal) korábbi Watteau-műre utal, megdőlhet a kultúratudományi (s a magyar művészettörténetben másként honos) periodizáció, amiként felerősödhet az a művészettörténeti tapasztalat is, mely szerint az alkotót gyötrő, és alkotónként különböző kérdés kortalan, s a művészet „működése” az efféle kérdések állandóságában volna megragadható, amihez a korszakokkal kapcsolatba hozott „fejlődések” csak kiegészítő eszközként, s nem mindig a megoldást kínálva járulnak hozzá.

Könyve harmadik fejezetében Szajbély nemcsak arra vállalkozik, hogy a médiumok közül a látást befolyásolókat bemutassa, hanem arra is, hogy ennek révén szavak és képek újfajta kapcsolataira vessen fényt a 19. század irodalmi szövegeiben, kitekintve a 20. századra is. Kemény Zsigmond és Jókai Mór regényeinek így olyan szerkezetét tárja fel, mely azonosítható az általuk és a lehetséges olvasók széles köreiben ismert ködfátyolképével. Ezzel módosítja a 19. század magyar irodalomtörténetét, megerősítve modern voltát, és hozzájárul ahhoz, hogy az irodalomban, majd a képzőművészetekben is megjelenő, a képpel kapcsolatos újabb kifejezések (például hallucináció) jelentését, szerepét is új módokon kezdjük el feltárni.

Gulácsy vonzódott mindenfajta imaginációhoz, a Gulácsy-irodalom szerint mindenfajta hallucinációhoz is,<sup>34</sup> az érzékeket megtévesztő látványhoz. (A *Pauline*

<sup>32</sup> KESERÜ Katalin, *Illúzió (mint színház)*, Új Művészet 1997/4., 56–57.

<sup>33</sup> Lásd Révész Emese „Az Ország Tükré” című bölcsészdoktori illusztrációját és vitáját, mely az önkényuralom korának sajtóillusztrációit taglalja, azoknak mintegy rendezett korpuszát is létrehozva (ELTE Művészettörténeti Intézet, 2008).

<sup>34</sup> KESERÜ Katalin, *Mese, látomás, álom a magyar művészetben 1903–1918 = Megfestett álmok*. Ernst Múzeum, Budapest, 2004, 3–21.

bemutatásában Pauline van is, meg nincs is, hisz csak egy dal.) Vannak szövegei, melyekből nehezen eldönthető, hogy valóságos, mesterséges vagy szerelmi mámor szülöttei-e képei: „Hiszen a méreg, mit a mámor lihegő perceiben, redős bíbor virágok kéjjel túllontúl átítatott szirmaiból, mohón, reszketve szívtam magamba, nemsokára hatni fog, s én a csodabogarás, mandulaszemű fiú, meg fogok halni az elefántcsonttorony aranyveretű kapujánál...”<sup>35</sup> Kérdésünk nem is ez, hanem az, hogy miként történhetett, hogy a Szajbély Mihály egyik forrásaként tekinthető Jonathan Crary vizuális technikatörténete ellenére, mely „a szem emancipálódásának folyamatáról” szól, azaz arról, hogyan semmisül meg „a megismerő szem igazságkereső látása”, s hogyan alakul át „a megtévesztő szem szubjektív látásává”, „miközben szem és látás a megismerés tárgyává [...] válik”, s a modern megfigyelő „számára a látás már nem az igazság elérésének eszközét, hanem saját látásának látását jelenti, és ahelyett, hogy bízna a szemében, nem hisz neki”,<sup>36</sup> éppen ez a szubjektív látás és tudat, rálátás vált az „igazságkereső” művész egyik kritériumává Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* című könyvében (1946). Fél századdal később Crary recenzense, Berecz Ágnes joggal hiányolja a szerző foucault-ista logikájából a vágy tételezését s – a mai historikus objektív fogalmaival – a látás szexuális vonatkozásait, a bekebelező szemet, a látás – megértés – test – vágy összefüggéseinek feltárását. Mondhatta volna a képzeletet is, amelynek jelentőségében még Northrop Frye és Michel Foucault is megegyeznek. Frye, aki az irodalmi organizmusban állandóságot is feltételez, mely független a társadalmi körülményektől, a költői típusú nyelvi szerkezetet azonosítja a képzeletivel,<sup>37</sup> s ezt az irodalom sajátjának mondja. (A Gulácsy Louvre-béli vizitjekor érvényes, *La Peinture au Louvre* című múzeumismertető szerzője, Gustave Geffroy szerint pedig Watteau is költő, mégpedig a francia festészet első költője, mivel a látványhoz hozzáadta saját érzéseit is. Ezért kerülhetett e könyv belső címlapjára az ő egyik, *Gilles* című festménye.) Ebben a szerkezetben az értelem és érzelem különbsége eltűnik, a szavak se nem objektívek, se nem szubjektívek. Valahogy így vagyunk Kemény regényének címével is (*Ködképek a kedély láthatárán*), amit ha képpé akarnánk „olvasni” a tudományos intencióknak megfelelően, csődöt mondanánk. Az alanyt ugyan el tudjuk képzelni tágas, tájképi helyhatározójában, s ekkor a ködkép délibábszerű tünemény. A harmadik szót az ő birtokos jelzőjével azonban nehéz összehozni. Ki ez a birtokos: a kedély? Alliterál a ködképpel, talán a Frey-féle költői nyelv kelt életre benne. Ha viszont mégiscsak van a kedélynek láthatára, azaz ha a kedély is lát, mint a köd-

<sup>35</sup> GULÁCSY Lajos, *A virágünnep vége* = Szíj, I. m.

<sup>36</sup> BEREZC Ágnes, *Tágra nyílt szemek. Jonathan Crary A megfigyelő módszerei című könyvéről*, BUKSZ 2000/3., 248.

<sup>37</sup> Northrop FRYE, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Európa, Budapest, 1997, 20.

képet figyelő, a ködképen iskolázott, megalkotott szem, akkor a Foucault által látszólag halálra ítélt hagyományos szubjektum is működik a címadásban, nem csak a konstruált „szubjektív megfigyelő”. Lehet ebben a kettősségben ironia, amivel Kemény modernségét igazolta Szegedy-Maszák Mihály, sőt önironia is, de értelem és érzelem eredendő nyelvi egysége kétségkívül benne van, amint Watteau és Gulácsy művészetében is..

A képet azonban Foucault is nagyra becsüli, többnek tartja az értelem megalósulásánál.<sup>38</sup> Ám megkülönbözteti a képet a képzelettől, az előbbit formának, az utóbbit jelentésmozgásnak mondva. S mivel a kép (valaminek a képe) csak egy rögzített kvázi-jelenlét, a jelentésmozgás viszont az identitást járja körül, a képzeleti kép (ködkép stb.), a maga mozgásaival kiindulópontja lehet annak a lelki vagy művészi munkának, mely a kifejezésben ölt testet. A „kifejezés antropológiája” értelmében ezzel „helyreállíthatjuk az egzisztencia alapvető formáit, kifejezésre juttathatjuk szabadságát, meghatározhatjuk boldogulását és balsorsát, hiszen az egzisztencia [...] boldogsága [...] a tapasztalati világ rendjében, nem lehet más a kifejezés boldogságánál.”<sup>39</sup> (Furcsa paradoxont hordoz a szürke férfi története Esterházynál, aki mikor eljut a kifejezés pillanatához, azt a nyelvre reflektálva teszi, kifejezve a nyelv és a boldogság illuzionisztikus voltát. A boldogság csak egy szó – mondja a szürke férfi, valamikor az 1980-as évek közepén, mintegy káprázattá fogalmazva egzisztenciáját.) Foucault-t követve mondhatjuk, hogy van a művészi munkának egy olyan rétege, „állandója”, mely megkülönbözteti bármely más munkától, s amelynek pozitív lényegét az olvasó/néző megtapasztalhatja, képpé vagy szöveggé olvashatja. Ekkor a befogadás legfőbb kérdése az, hogy vajon az írott mű olvastán született kép illetve a megalkotott kép nyomán keletkező szöveg milyen. Jelentésmozgásos-e (lehet-e a szöveg is ilyen), azaz más-e, mint kép és értelem találkozási pontja, ahogyan Freud állította, de amit követői és kritikusai megcáfoltak azzal, hogy nincs egység a kép és az értelem pszichológiája között.<sup>40</sup> Hozzájárul-e tehát az olvasó/néző egzisztenciájának megfogalmazódásához, kifejeződéséhez? (Van-e máskülönben értelme?) Azaz a képzelet további működéséhez?

A recepció és „interarts studies” többrendbeli és nehéz kérdéséhez érkeztünk ezzel. A Hamvas–Kemény szerzőpáros által különösen kedvelt Gulácsy szövegét vizsgálva, aki néző is volt (Watteau képéé például), azt mondhatjuk, igen, hiszen írásműve újabb képalkotásra ösztönöz (és így tovább). Egyik legkedveltebb szava, a történet (mozgást) rejtő igéből képzett káprázat az egzisztenciát és művészetet

<sup>38</sup> Michel FOUCAULT, *Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 17.

<sup>39</sup> Uő., 60.

<sup>40</sup> Uő., 17–20.

állandó mozgásban lévő illúzióknak mutatja. Gulácsy gyötrelme talán épp ez volt: az élet, a valóság lényegeként felfogott, „jelentésmozgásos” képzelet nem-valósága, illetve valósággá tételének, statikus képbe ültetésének mikéntje. Ezért nevezhették a szerzők keresőnek.

A művészet fenti „állandójával” különösen a könyv *Exkúrsusában* foglalkozik Szajbély Mihály, melynek címe: *Fényképíró úr Nádas Péter*. A témát a fotografiai kép sajátyszerűsége bonyolulttá teszi. Szajbély sort kerít a fénykép mint médium 19. századi megjelenése következményeinek, a festői és a fénykép különbségének, szöveggé olvasásuk eltéréseinek taglalására, segítségül híva Roland Barthes gondolatait, köztük a nyelvvel kapcsolatosakat. Öt tételbe rendezve a fénykép és szöveg közti viszonyok típusait, felvezetve Nádas Péter írói és fényképészi munkásságának összefüggéseit, elsősorban a kép és a textus viszonyának alakulását, más oldalról a fényképíró szó etimológiáját, a *Valamennyi fény* című Nádas-kötet (1999) elemzésére tér rá. A nyelv feltételezett imaginárius természete, a kép hitelessége, (amit ugyan Foucault megkérdőjelez), kép és szöveg váltakozása úgy, hogy a szövegek „nem a képekről, hanem a képek kapcsán” szólnak (104.), nem utolsósorban a befogadói jelenlét hiánya, pontosabban a „fényképíró” egyszerre alkotó és befogadó, szöveggé és képpé író volta mind hozzájárulnak ahhoz, hogy kódképek helyett „fényirat” születhessen. Alkotója „látástudatos, modern megfigyelő szubjektum”, melynek nem tárgya, hanem alanya van és vagyunk. Amit látunk s egzisztenciánk is maga a Káprázat, akárcsak a másik képíronál, Gulácsynál. Ezzel a művészet és az egzisztencia kimondhatatlan alapkérdéséhez érkeztünk.

Remek lezárás.

(*Pannonia Könyvek, Pécs, 2008. [Thienemann-előadások, 3. A Pécsi Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékeinek kiadványsorozata]*)

T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern.  
Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth  
Kálmán prózapoétikájában*

Aligha van életmű a magyar irodalomban, amelynek recepciótörténete olyan látványos fordulatokon esett volna át az utóbbi évtized során mint a Mikszáth Kálmáné, mégpedig nem hiátusokkal tarkítva, hanem folytonosan az érdeklődés homlokterében maradván. Nem mellékes ugyanakkor, vajon egymástól távolodó és szembesíthető fordulatokról beszélhetünk-e, avagy a hatástörténeti reflexiók olyan alakulásáról, mely a leglényegesebb, immár az évszázados hagyománnyá szervesülő kérdésfeltevéseket képes újraartikulálni. A tét ezúttal ugyanis az, mennyiben sikerül Mikszáth epikáját a modernitás horizontjára helyezni, ekként aktualizálni és hozzáférhetővé tenni. Ennek ugyanis – az említett fejleményeket tekintve könnyen beláthatóan – az előnyére válhat bizonyos receptív folytonosság létesülése, az újabb értelmezéseknek egymást kiegészítéseként felismerése.

A fordulatok nyitányaként, az ezredfordulón, határozott prózapoétikai megközelítések igyekeztek leválasztani e prózát a ráakódott ideológiai-politikai tartalmakról, a dzsentrizésről és a kritikai realizmusról. Úgy tűnt – s nem alaptalanul –, ez a feltétele annak, hogy egyáltalán olvasható maradjon e szövegegyüttes napjaink horizontján. Most pedig – látszólag visszatérve a régi kerékvágásba – ismét egy társadalom- és művelődéstörténeti aspektusú megközelítéssel találkozunk, ahogy T. Szabó Levente kötetének alcíme is mutatja. De mivel – az iménti dilemmát folytatva – elmondható, hogy e fordulatok igen jól illeszkednek egymáshoz, egymást támogatják, így a korszerűen újraéledő társadalomtörténeti olvasat születése sem független a már feltárt prózapoétikai megfigyelésektől. Sőt a kötet legfőbb ambíciója, hogy „poétikai és társadalmi kérdésekre” egyaránt választ keresen. A „poétika politikáját” keresi, de természetesen nem kényszeríti a visszájára az immár reflektált nyelvi fordulatot, hogy a beszéd mögött pontosan átlátható „társadalmi valóság” meghatározó erejét kutassa. Távolról sem egy „neorealista” esztétikai közelítéssel állunk szemben, mivel a könyv a politikai mezőt sem te-

kinti másnak mint diszkurzusformának. A különbség az említett korábbi értelmezésektől abban ragadható meg, hogy egy hermeneutikai és egy történeti-poétikai észjáráshoz képest ezúttal inkább a diszkurzusanalízis módszeréhez közelítő tanulmány született.

T. Szabó Levente Mikszáth-kötetének címében, egy bő évized interpretációi után tehát nyugodtan szerepeltethető a tán többeket meglepő modern szó, még hozzá úgy, hogy jelzője („kétkedő”) nem pusztán a modernitás egyik vonását emeli ki, hanem magára a modernségre is utal. Ez egy következő korszak számára, a modernitáson „túli” nézőpontból szemlélve, különösen érdekes lehet, amikor is a kétely immár korszakretorikailag jelzett tapasztalatként igazolódik be – amennyiben manapság posztmodernitásról beszélhetünk. A kétely mint poétikai metafora egyébként az *Új Zrínyiász* kapcsán kerül elő, s mindjárt múlt és jelen viszonyát, a történelmet érinti. Jól észlelvén a mű fantasztikus játékának modern szabályait: ha a múlt nem a múltban, hanem a jelenben él, mi történik akkor, ha színre visszük az idő ekként tapasztalható fenoménjeit. Ha a régmúlt nem olyan magabiztosan elkülöníthető entitás, hogy visszaléphetünk hozzá, mint elhagyott szobába, akkor mi történik abban az esetben, ha egy feltételezett múlt idő kopogtat be hozzánk: Zrínyiék föltámadnak. A modern felfogás, mely szerint a történelem mint kreáció, mint fikció ismerszik fel, ahol a múlt „nem tud magára ismerni”, a kötetben a tudomány meglepetését kiemelve kerül összefüggésbe azzal a „traumatikus” tapasztalattal, mely a korabeli diszkurzus tapasztalata volt, szembenézve például a saját hamisításával. Így a hamisítások igencsak hozzájárultak ahhoz, hogy a történettudomány saját, megkerülhetetlenül fikciós természetét felfogja. Vagyis azt az immár közismertnek és általánosan elfogadottnak tartott tézist, miszerint a história nemcsak magyarázza a dokumentumokat, de teremti is a választott narratív minta alkalmazásával.

Ezzel természetesen a metafikтивitás jelenségénél és poétikai problémájánál vagyunk, s alighanem itt bukkanunk az egyik legalapvetőbb, legsajátlagosabb „kétyre”, mely Mikszáth művészetét jellemezheti. A metafikтивitás – tehát a történetre és annak sémájára vonatkozó reflexivitás – alighanem összefügg maguknak a társadalmi reformoknak és forradalmaknak a romantikus gyökerű eszméjével. Hiszen mi más a reform és a forradalom, mint bizonyos társadalmi elvárások érvényesítési igénye a történelemre vonatkozó reflexiók által, és az ennek megfelelő új történelmi narratívák, társadalmi struktúrák kiépítése. A forradalom tehát egy metapozíció színrevitele, látásmódjának és intencióinak megvalósítási kísérlete, gyakorlatívá tétele. Ha így van, akkor viszont az inszenzállással éppen metafikтив karaktere foszlik szét. A forradalom gyakorlatával hasonlóképp relacionálható a metapozíció színre vitt jelenségével mint nyelvi a romantika grammatikája (konstatív jelentése) és retorikája (nyelvi performativitása). Nem

túl nagy leegyszerűsítéssel akár így is formalizálható például a magyar 19. század egyik legmarkánsabb szembesülése: Széchenyi és Kossuth vitája. A politika nyelvén a grammatikus-metafiktív Széchenyi és a retorikus-forradalmár Kossuth nézetei feszülnek egymásnak, mint ugyanannak a diszkurzusnak két nevezett dimenziójában artikulálható jelentések hordozói. Később, meglehet, Kossuth fel fogása kerül a „grammatikai” pozíciójába a Deákéval szemben, a kiegyezés megítélése kapcsán. (A metafiktitivitas nemzetközi elmélete persze nem Széchenyi és Kossuth nevéhez fordul, amennyiben a politikai színtérről veszi a példákat, hanem többek között a 20. századi munkásmozgalomhoz. Rákérdezve: hogyan lehet egyáltalán akarni a forradalmat? Forradalminak nevezhető-e a metahelyzet, mely a „megfelelő időre” vár?) Mikszáthnál tehát e metapozíció modernitása is kétségessé válik, többek között a forradalmi tapasztalat tekintetében is például a *Különös házasságban*, melynek kezdő lapjain megjelenik a gyermek Kossuth Lajoska, nagy nyomatékkal határozván meg az egész szöveg befogadásának perspektíváját.

Új, érdekes és termékeny meglátása a tanulmánynak, hogy e látásmód kialakulását – az önfeledt pozitivistá objektívizmus dekonstruálódását – jórészt a populáris műfajok felhasználásával köti össze, például a ponyvaregénnyel. Ilyen összefüggésben is említhető mindaz, amit Mikszáthtal kapcsolatban az anekdota, a pletyka kapcsán a szakirodalomban már elhangzott. A popularitás közegeibe utalható még azon politikai szféra is, melynek irodalmiságára külön fejezet tér ki (*Mikszáth politikáról szóló szövegei és egy új értelmiségi szerepkör körvonalai*) – kapcsolatosan a politika fórumainak átalakulásával, a társadalmi nyilvánosság sokat emlegetett változásaival és a társadalmi alrendszerek viszonyával. Habermas és Luhmann minden teoretikus teljesítménye ellenére azonban igencsak vitatható, hogy a polgári nyilvánosságnak – bár kétségtelenül a korábitól eltérő formája – kizárólag valamilyen kiteljesedés vagy az eseményekről tudás bővülése lenne, s hogy emellett az irodalmi és a politikai alrendszerek a polgári társadalomban váltak volna el egymástól. Ellenkezőleg, az ún. polgári nyilvánosságról az is elmondható, hogy formái inkább eltorzították a társadalmi események közösen megélhető és átlátható formáit, a politikai döntéshozatal, a jog érvényesülésének, az igazságszolgáltatásnak közvetlen átélhetőségét: fokozatosan szimulakrummá tették a társadalmi életnek a benne élők számára feltáruló jelenségeit – ez mára talán már nyilvánvaló tapasztalat. A hírek, információk ún. hatásrádiusza és manipulálása egymással egyenes arányban nő: a politika nagyrészt a médiumoktól meghatározott virtualitássá vált. Így a posztmodernitás tapasztalataink és belátásainak fényében Habermas teóriája igencsak felülvizsgálatra szorul. A politika továbbá valóban önálló kulturális alrendszerré vált, főleg hivatásszerű művelése során, de ez a professzionalitás nem azt jelenti, hogy éppen ezáltal szakadt volna

meg szimbiózisa az irodalommal. S bár korábban, Dante vagy Shakespeare műveiben valóban megjelenik a kor politikája, de a kettő a 19. században minden korábbinál erőteljesebben hatotta át egymást. A romantika ezt a társadalmi vonzást kifejezetten programmá tette. (Vagyis a 19. században az irodalom akarta bekebelezni a politikát, a 20. században fordított a helyzet.) Ami a hivatásosodással együtt járt, az nem is a két alrendszer közeledő vagy távolodó viszonyában ragadható meg, hanem a politikai alrendszer sematizálódásában, szerepeinek tetszőleges megválasztásában és cserélgethetőségében. A kötet az írástudó-metaforát használja, mely réteg az új társadalmi nyilvánosságban különleges szereplehetőséghez jutott. Hozzátehető, a társadalmi kommunikáció bizonyos formái (sajtó) valóban kiszélesedtek, csak hogy ezzel az álcázás, a megtévesztés, az érdekektől vezérelt hatáskeltés álnyilvánossága is létrejött. Az ún. írástudó politikai szereplehetősége nem lett más, mint hogy megfeleljen annak a szerepnek, amelyért fizetik. T. Szabó Levente könyve is szembesülni kénytelen azzal, hogy Mikszáth, legalábbis pályája elején, amíg biztos megélhetéshez nem jutott, bértollnokként működött. Azok a politikai röpiratai, melyek például tökéletesen ellentétes tartalommal jelentek meg egymás után, nem védhetők az elvi következetesség igényének fenntartása mellett. Nem állítható tehát, hogy Mikszáth alapvetően azonos, „eszményi politikai elveket” vallott, még ha többen meg is próbálták mentegetni a „nagy klasszikust”. (Ugyanez elmondható az idősebb kortársak közül Vajda Jánosról, a fiatalabbak közül Ady Endréről.) Hogy „[n]em mindenben látható a következetes elvi jellege” ezen írásoknak, az enyhén szólva eufemizmus.

A karcolatokat illetően igen találó a megállapítás, hogy egyszerre alulnézetből és felülnézetből íródtak, vagyis az általános perspektívát mindig felülírták/átírták a konkrét tapasztalatok. Éppen azért lehetett így, mert a sajtónyilvánosság – vagyis a sajtómanipuláció – kereteit Mikszáth ekkor megpróbálta átrajzolni, valódi nyitottságra törekedve. Lényegében újra és újra megküzd azzal az önmagát elrejtő és a háttérből manipuláló közeggel, melynek egyébként valamilyen képp maga is a részese, mintha valódi nyilvánosságra törekedne a politikai közeg eredendő korlátozásaival szemben. Helyesen jegyzi meg a kötet, Mikszáth a „modern tömegpolitizálás természetére kérdezett rá”, vagyis éppen arra a kommunikációs csatornára, amelyen belül ezek a karcolatok szóhoz jutottak. De politikai felfogása talán nem úgy summázható, hogy a demokratikus rendszer egészét jóvá hagyja és csak a vele való személyes, ügyetlen vagy etikátlan visszaéléseket bírálja. Minden jel arra mutat, hogy Mikszáth éppenséggel semmilyen rendszert nem hagy jóvá – éppen ez kétkelkedése alapja –, legfeljebb relatív hasznát veszi tudomásul, így a polgári társadalommal szemben egyetlen reflexiót tart szellemileg-kulturálisan elfogadhatónak: a határozottan kritikait. A polgári társadalom kultú-



rája „kétkedő modern” horizonton is csak annyiban látszik elképzelhetőnek, amennyiben szemben áll annak a civilizációnak a mechanizmusával, amely egyébként élteti. A modernség e nagy paradoxonával tökéletesen tisztában vannak a karcolatok. És ennek tudatában van T. Szabó Levente kötete is, amikor a mikszáthi értelmiségi-szerepkört úgy határozza meg (a Katángthy-levelek kapcsán), hogy elbeszélőjük egy „szilárd értékvilággal rendelkező, állást is foglaló szereplő, aki viszont nem annyira elkötelezett a saját értékei iránt, hogy ne tudjon és kíváncsion rálátni a saját értékeire és szerepeire.” Teljesen egyet lehet érteni e mondattal, melynek önmagát pontosító fordulatában az elkötelezettség lazulása a (politikailag értett) szilárd értékvilág, az ideológiai megrögzöttség elbizonytalanodását is jelenti. Ilyen értelemben lenne viszont megkülönböztethető a *katona* és a *partizán* szó tartalma, melyekkel úgy operál a szöveg, hogy lényegében szinonimaként használja a kettőt. Mikszáth mint közíró nyilván nem pártkatona, de partizán még lehet, a mondottak szerint és miatt.

A mikszáthi modernitás e társadalomtörténeti reflexiójának egyik legkitűnőbb, meggyőzőbb elemzését a dandyzmusról szóló fejezet nyújtja. Az „élet és az irodalom” közismert modern dilemmáinak találó keretben történő kifejtéséről van szó, mely remélhetőleg végleg lecseréli a dzsentrikritika megszokott frázisait – éppen azzal, hogy irodalmilag releváns módon veti fel. Föltehető, a dandy típusa legalább olyan karriert fut majd be a recepciótörténetben, mint korábban a dzsentri, azzal a nagy különbséggel, hogy nem a szöveg poétikáját semmibe vevő álkritikai attitűdre helyezi a hangsúlyt, hanem valóban egy mentalitás kulturális és epikai funkciójára, elbeszélhetőségére, nyelvi megformáltságára. Az elemzés kitűnő művelődéstörténeti összefoglalását nyújtja ennek a típusnak, nem mellőzi megemlíteni felbukkanását a 19. század végi magyar irodalom egyéb területein. Az élet „átesztétizálásának” egyik formájáról van tehát szó, noha az ilyen távlatához tartozás tekintetében Asbóth regénye (*Álmok álmodója*) meggyőzőbbnek tűnik, mint a Tolnai Lajosé (*Sötét világ*). A *gavallérok* című regény karneváli hangulata, a színpompás szertartás rendezése, a szociális adottságoktól nagyvonalúan eltekintő játék eleganciája kapcsán ugyancsak joggal kerül elő a dandyizmus néhány vonása. Figyelemre méltó, ám kissé problematikus a megszorítás, miszerint a dandyizmus csak egyéni és nem csoportos játék (már a játék fogalma is kizárhatná az individualitást), mivel hozzá tartozik a különc-mentalitás. S ha a „gavallérok” valamilyest dandyk, akkor karneváli megjelenésük csoportos játékként is felfogható.

A dandyizmus tulajdonításával olykor váratlan helyeken is találkozunk, így Pongrácz István gróf említésekor (*Beszterce ostroma*). Kérdés, hogy a „személyiség színrevitele” önmagában megenged-e hasonló általánosítást? Pongrácz anakronizmusa – középkor-imádata – vajon nem áll-e ellentétben a dandy hangsúlyosan modern-esztétista szubjektivitásával? Az arisztokratizmus jelenléte kétségtelenül

érv a dandyizmus mellett, de van-e középkori arisztokratizmus, amennyiben ezen előkelőség mint olyan csak a polgári demokráciában tűnhet fel? Pongrácz persze nem a feudalizmus korában él, de mégis azon kor arisztokratája, így a szöveg modernitása inkább két korszak hatalmi szisztémája relativizálásával írható le. A figura rokonítása Huysmans különcével bizonytalan érveken nyugszik. Éppen azért tűnik így, mert „Pongrácz nem hagyja, hogy a polgári élet felől értelmeződjék újra egész története”. Ezt ugyanis a dandy nem tudja elkerülni, sőt, egész létfeltétele egy ilyen – akár őt el nem fogadó – értelmezés. Ezért nem lehet Don Quijote-variáció – ahogy Pongrácz viszont valamiképp mégiscsak Don Quijote-i alak. Telitalálatnak tartható viszont az örületnek mint a társadalmat jellemző (leíró) „ismeretelméleti” metaforának az előhozása a *Beszterce ostroma* kapcsán, komparatistikailag is bővítve az eddigi horizontot. Itt hozható a leglátványosabban játékba a Foucault-féle diszkurzusanálízis metodikája és néhány tanulsága: Pongráczal a „saját nyelvén” kell beszélni.

A politikai erőszak struktúrájának nyomait kutatja a *Különös házasság*ról szóló fejezet, melynek kapcsán felvetődik a kérdés: a regény nyelve maga mennyiben tekinthető erőszakosnak mondjuk az ideológiai tartalmú irányregény érvényesítésében a katolikus egyházzal és annak társadalmi szerepével szemben? Ha „minden cselekvés harci jelleget ölt”, akkor mennyiben harcos maga a kritikai elemzés? Mennyiben íródik vissza rá az, amiről beszél, amennyiben ő maga sincs kívül a tárgyalt céltzatosságon? A jogi beszéd „hitelvesztése”: a szavak önkényes használata és önkényes jelentéstételezése modern tapasztalat: ha a romantikában az irodalom kívánt behatolni a politikába (ahogy arról Petőfi beszélt), úgy a modernitásban gyakran a politika virtualizálja magát irodalommmá, természetesen az érdekérvényesítés és a hatalomgyakorlat irányában. (A *Különös házasság* permotívuma Dickenstől Kafkaig idézheti fel a környező szövegeket.) A 20. században külön műfajok születtek a társadalmi-politikai események valamilyen művészi jellegű interpretálásához: a parlamenti hírektől kezdve a háborús tudósításokig. Olyannyira, hogy az ún. valóságos esemény – a megértés szükségszerű részlegességétől teljesen függetlenül – már háttérbe is szorul vagy kideríthetetlen marad. Ahogy az interpretáció vélelmezi, „[a]z igazság közvetített természetű a regényben”, illetve el is tűnik: a zárlat nemcsak annak metaforája, hogy nem tudjuk mi történt a végén, hanem annak is, ahogy Döry báró gonosztette eltűnik a rá vonatkozó híradások arzenálja mögött. A regény befejezésének, a koporsóban talált írásnak az utasítása: „hallgass!”, egyúttal azt is jelzi, voltaképpen nincs mit elmondani, vagyis nem lehet elmondani az „igazságot”, a ráakódott narratívák miatt. Ezután a „nyilvánosság” számára az egész történet csak egy lehetséges fikciót formáz a sok közül. A regény, e konklúzióhoz érkezve, az információknak mint ún. hiteles tényeknek a közvetíthetetlenné válását is tematizálja. Azzal a sejt-

tetéssel együtt persze, hogy eljöhét az idő, amikor a hatalmi szerkezetének megváltozása miatt a „hallgass!” parancsa feloldódik.

Ilyen szempontból (a titkok kiderülése, elbeszélhetősége, nyilvános szférába vonása tekintetében) is érdekes lehet a populáris műfajok technikájának alkalmazása, például a detektívregényé a *Szent Péter esernyőjében*. A detektívtörténet által nyomozott „igazság” végül pontosan nem derül ki ugyanis, sőt, a nyomozás kudarcot vall, de egy másik népszerű (tehát könnyen közölhető és érthető) narratíva, a románcos történet felülírása nyomán. Az örökség elvész, de ennek fejében Wibra György elnyeri Bélyi Veronika szerelmét. A nyomolvasás különböző módjai mintha maguk termelnék a nyomokat is, s a két narratíva – Szent Péter esernyőjének a legendája és a Gregorics-örökség sorsának feltárása – egymást feltételezi, illetve az előbbi kioltja végül az utóbbit. A *sipsinica* című kisregény detektívsémái szintén a „bejáratott műfaji elemek” meglepő kiforgatásával hatnak: Druzsa tanár rossz időben és helyen, rossz mediális közvetítési formát választva beszéli el nyomozásának eredményét, így bolondnak minősül. Ami a szövegezésben „igazságnak” nevezhető, az tehát nem más, mint beszédmodok (műfajok) egymásra vetítése következtében előálló feltárulás, az egyes jelentések mediális áthelyezése által végrehajtott „oknyomozó” értelmezés.

Természetesen – a mondottakkal összhangban – a „realizmus-kérdés” recepció-történeti hagyománya is előkerül a Noszty-regény kapcsán, egy érdekes magyar Balzac-vitát is felidézve. Balzac szóba hozása azért fontos, mert francia recepciója a „realizmus” kategóriáját illetően nagyjából ugyanarra az útra lépett pár évtizede az interpretációk során, mint amire a magyar Mikszáth-recepció lépett immár T. Szabó Levente könyvében. Eszerint „az irodalmi műalkotásban valóságot ábrázolni nem jelent mást, mint létrehozni és valószínűsíteni, *valóságként elfogadtatni* az ábrázolás tárgyát.” Hasonlóképp nyilatkozik Balzac regényeiről Gérard Genette is, a francia író a meggyőzés, az elfogadtatás nagymesterének nevezve, ahol nem „valóságábrázolásról” van szó, hanem egy látásmód elfogadtatásának hömpölygő, entimémikus retorikájától. Hogy az ún. realizmus kapcsán a látás közegét hozza elő a kötet, az újfent találó észrevétel, már csak azért is, mert ezt a relációt – a valóságábrázoló mechanizmus realizmusának tagadását mint a nyelv látványteremtő képességét – Roland Barthes hozta be az elméleti irodalomba, szintén Balzaccal példálózva. „Az ábrázolás realizmusa [...] mediális kérdéssé válik.” – hangzik a távlatos megfigyelés, összefüggést keresve a korabeli fotográfiai technika újdonságaival-sajátosságaival. „A látás mint tudás együtt jár annak szemlélésével, hogyan termelődik ki ez a tudás. [...] Egyszerre láttat egy történetet és a történet látásáról elmond egy másikat.” Ugyanakkor a medialitás szempontja nem antihermeneutikai szempontot képez, sőt a látást és annak újabb optikai módusait újszerű hermeneutikai problémának tekinti.

Matei Calinescua hivatkozva írja végül a szerző, hogy a modernség többféle arculatának egyik legfontosabbja a nemzet és a modernség viszonyításában rajzolódik ki. A nemzeti irodalmat a modernizáció egyik jelentős formájának tekinti, s joggal kritizálja az előítéletet, mely szerint a vonatkozó tradíció és modernség egymással szembeesíthető kategóriák lennének. Azzal együtt, hogy a mai tömegkultúra kialakulását szintén a modernség termékének tekinti. Mikszáthnál e kettő szintézise – a nemzeti hagyományoknak és a popularitás bizonyos eljárásainak az összjátéka – valóban nagy szerepet játszik. S a mindezt alátámasztó, alapos és meggyőző érvelés nyomán igen sikeresnek mondható az életmű modernként és aktuálisként felismerése és elismerése a magyar kultúrában. T. Szabó Levente kitűnő könyve után immár nem csak Mikszáth művészete mérhető le egyes kortársak modernségén, hanem a kortársak művészete is Mikszáth modernségén.

A kötet a L'Harmattan Kiadó és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság *Ligatura* elnevezésű, Scheibner Tamás, Szilágyi Márton és Vaderna Gábor által szerkesztett sorozatának második darabjaként jelent meg, Csetri Lajos válogatott tanulmányainak közlését követően. A vállalkozás indulása tehát igen sikeres, irodalomtudományi körökben méltán kelt feltűnést és komoly várakozást.

(*L'Harmattan, Budapest, 2007. [Ligatura könyvek]*)

## Hites Sándor két könyvéről

*A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*  
*Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény*

Hites Sándornak a közelmúltban két könyve is megjelent, *A múltnak kútja* címmel egy tanulmánykötet 2004-ben, és a – „[p]ályakép, monográfia, műfajtörténet” (18.) metszetében elhelyezhető – *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény* 2007-ben. Mindkettőre igaz, hogy noha elsősorban a szakirodalom részeként mutatnak föl a történelmi regényt és Jósikát érintő kutatások tekintetében nem elhanyagolható eredményeket, nem pusztán a szűkebb szakmai közönség érdeklődését képesek magukra vonni.

Ez – főként a Jósikáról írt munkára nézve – talán nem tűnik magától értődőnek, hisz Jósika Miklós mint már kevésbé olvasott szerző szerepel – illetve inkább hiányzik – az irodalmi köztudatban. „Az irodalomtörténeti kutatás céljából űzött olvasás [pedig] kevesek titkának számított már abban a 19. század végi tapasztalatban [is], miszerint a *Kártigám* »olvasását büntetésképpen lehetne elrendelni oly embereknek, a kik a régi magyar irodalommal szakszerűen nem foglalkoznak.«” (90.) Mivel pedig Jósikáról 1927-ben jelent meg utoljára monográfia, Hites Sándor munkáját az irodalomtörténeti kutatás hiánypótló tevékenységeként is lehetne értelmezni, csak hogy épp e könyv maga erősen megkérdőjelezi az efféle, hiánycikkekre épülő irodalomtörténeti konstrukciók hitelességét.

Mindenesetre Jósikáról egy valóban friss szemléletmóddal kialakított szöveg kerül az olvasó elé. A könyv tágabb környezetének az, a történelmi regény körül az 1990-es években megelevenedett diszkurzus tekinthető, amelynek *A múltnak kútja* című tanulmánykötet is egyik résztvevője volt, ez pedig nyújthat némi alapot egy Jósikáról írt munka iránti érdeklődés felkeltéséhez. Ezt a lehetőséget Hites ugyanakkor kétkedve szemléli, ahogy a zárszóban ezt ki is fejti: „Amikor évekkel ezelőtt ebbe a munkába belefogtam, úgy éreztem, az újraértékelés legígéretesebb iránya Jósika esetében a közelmúlt metafiktív történelmi regényeit

előlegező, önreflexív jegyek meglétének a kimutatása lehet. Most, e zárszó fogalmazásakor, az ezzel foglalkozó fejezetet érzem a legavítasabbnak.” (299.) Az pedig már *A múltnak kútja* elkészültekor világos volt Hites számára, hogy a történelmi regény műfajváltozatának újraírási kísérletei, az 1990-es évek regénytörténeti revíziója „nem a hagyomány újraértékeléséhez, hanem továbbfejtéséhez járulhatott hozzá”. (103.) „Jósika Miklós [pedig], akinek regényművészete egykor szinte összefonódott a történelmi regény megítélésének kérdésével, érdemben nem került elő a műfajrevízió fogadtatása során.” (116.) Épp ezért talán érdemes közelebbről megvizsgálni, hogyan lehetséges e témakörben a szélesebb olvasóközönség megszólítása.

### *Miért épp Jósika?*

Már *A múltnak kútja* kötetben is jól érzékelhető az a kettős tendencia, amely egyrészt kevés számú szöveg elemzésében, másrészt e szövegek kapcsán az elemzésbe beemelhető témák igen kiterjedt repertoárjában mutatkozik meg. Ez a sokféleség a tanulmánykötet esetében természetesnek tekinthető, annál inkább meglepő a „csak” Jósikára szorítkozó munka esetében.

Azt a kérdést, hogy miért érdemes Jósikával foglalkozni, Hites is tárgyalja, és e kérdésre meg is adja a maga – érvényes – válaszait. Annyi ezek alapján jól látható, hogy Hites egy jóval tágabb horizonton belül – amely magában foglalja az emlékezet, a felejtés, a történelmi tudás és megismerés, a történetírás és az irodalomtörténet, a történelmi regény mint műfajtörténet, a történet mint megértési forma, az örökség mint az identitás egyik megalapozója, az etika, szorosabban véve az olvasás etikája kérdéseit – helyezi el nem is csak Jósika munkásságát, hanem Jósikát mint irodalomtörténeti jelenséget. Jósika irodalomtörténeti jelenséggént való bemutatásának pedig megvan az az előnye, hogy Hites olyan – nem lineárisan elrendezett – kronológiai sorozaton belül tudja vizsgálni tárgyát, amely a jelenig vezet, az irodalom befogadásának ma adott lehetőségeihez. Hites szövegének középpontjában ugyanis nem annyira Jósika áll, mint inkább ez a genealógiai sor.

Hitesnek mindazonáltal nem célja a kánon átrendezése. Jellemző módon, e témakör kapcsán jobban érdekli a kánonképződés problémaköre, mint a Jósika-szövegek aktualitással felruházható jelenségeinek felmutatása. Mindazonáltal a szerző nem kerül meg az ez irányú poétikai elemzéseket, sőt bármilyen témát is érint, mindig egy szöveg körülbekötő – és a szöveget aktualizálni képes – elemzése hívja elő az adott problémakört. Ebben az esetben is azonban sokkal inkább az olvasás és az olvasó kerül a vizsgálódás fókuszába.

Jósika nem azért kerül előtérbe, mert szövegei ma is frissnek és otthonosnak hatnak, Jósika azért jelent kihívást, mert a felé irányuló megközelítés folyamata elsősorban idegenségének tapasztalatát kínálja föl. Ezt az idegenséget Hites sem igyekszik kiiktatni, örökségként tekint rá, és egy olyan olvasásmódot alakít ki, amelyben lehetőséghez jut az idegenben a sajátja és a sajátban az idegenre való ráismerés, az idegen ismerősként való felismerése és az ismerős idegenségének tapasztalata egyaránt. Ha a következőkben sikerül is felmutatni Hites írásainak népszerűsítő – sőt talán népművelő – tendenciáit, azok csak ebben az értelemben bizonyulhatnak érvényesnek. (Ez azt is jelenti, hogy e „népszerűsítés” csak bizonyos olvasásmódok felé nyitott – ezzel le is határolva a megcélzott közönség körét.)

Mindezt előlegezte már *A múltnak kútja* kötet is – a két írás ezért egymás folytatásaként is olvasható. Úgy tűnik ugyanis, Hites írásmódját épp arra építi, hogy egy témakört minél több kapcsolódási ponton ragadjon meg, az így adódó vizsgálódás lehetőségeit azonban ne elkülönítve vegye szemügyre; azok épp, hogy szoros összefonódottságukban váljanak megközelíthetővé. Így e szövegek különösen alkalmasak újabb kapcsolódási pontok megragadására, vagyis a korábban megírtak bővítésére, az összefonódottság révén pedig e bővítés megköveteli a korábbi újraírását is.

Ez a törekvés könnyen érthetővé válik a Jósika-könyv bevezetőjében leírtakból. „[A]mikor lehetőségem nyílt rá, hogy Jósikával kapcsolatos vizsgálódásaimat könyvvé formáljam, már nem támaszkodhattam a történelmi regény 1990-es évekbeli revíziójának, Darvasi László, Esterházy Péter, Háy János, Hernádi Gyula, Láng Zsolt, Márton László, Rakovszky Zsuzsa, Sándor Iván, Spiró György, Szilágyi István és mások műveinek a felhajtóerejére, amely kutatásaim kezdetén ösztönzött.” (19.) Ezek szerint a kutatás feltételeit érintő alapvető változásokról van szó: az az érdeklődés, amely egy kutatást elindított, már nem biztos, hogy kitart addig, míg a kutatás eredményhez vezet. Hites így inkább arra törekszik, hogy a fent leírt eljárásokkal kompetenciáját, e területen való jártasságát mobilissá tudja tenni annyira, hogy lépést tarthasson az „aktuális irodalmi fejlemények” (21.) hozadékaként megjelenő érdeklődés változásaival. Ez nem más, mint a szövegelemzés intenzitásából kiinduló terjeszkedés feltételeinek biztosítása.

Az intenzív és extenzív elemzéseknek ez az egymást feltételező hálózata a Jósika-könyvben érzékelhető igazán, hiszen a szerző itt az elemzendő szövegek körét tovább szűkítette, a kapcsolódási pontokat pedig tovább bővítette. Jósika mint irodalomtörténeti jelenség esettanulmányként szolgál a különböző vizsgálódások számára, ő adja a szöveg vázát és biztosítja az – olykor akár egymás ellenében végigvitt – vizsgálódások összefonódottságukban való felmutatását.

*A megközelítés lehetőségei*

A szerző elméleti felkészültségét – mind az irodalomelmélet, mind a történelemelmélet terén – e két könyv is bizonyítja. Mindazonáltal nem pusztán elméleteket kommentál irodalmi szövegek elemzésével, és nem is arról van szó, hogy az irodalmi szövegek minél teljesebb elemzése lenne számára a cél, amihez hasznosíthatónak véli az elméleti háttérrel: Hites számára mintha nem az irodalmi szöveg lenne a tét. Az már az eddigiekből is kitűnhetett, hogy noha Hites e szövegeinek nagy része elemzés, ezek nem pusztán a szövegek poétikai hatékonyságát felmutató, zárt elemzések. Az irodalmi szövegek inkább vezérfonálként funkcionálnak olyan – látszólag a szövegen túli – problémák körüljárásához, amelyek épp e szövegek révén kerülhetnek be a vizsgálódás látókörébe. Az olvasás itt tehát nem eszköz jellegű, nem utólag kiiktatható aktus egy más típusú probléma megértésében.

Ez könnyen megvilágítható *A múltnak kútja* vizsgálódásainak példáján. Hites a történelmi regény elsősorban mint a történelem elbeszélhetősége, a történelmi tudás, a történelem megismerhetősége, az emlékezet és a felejtés, az idő megtapasztalhatósága témakörök részeként érdekli. Nézőpontja jól behatárolható egy *A múltnak kútja* kötetben szereplő – Marjorie Levinsonra támaszkodó – fejtegetéséből. „[A]z a kérdés [...], hogy a történetiség szem előtt tartása illetve a múlt és a jelen implikációjának felismerése szükségképpen kizárja-e egymást. A romantika és a jelen viszonyának tekintetében e sajátos feltételezettség nem csapdahelyzetként áll elő, hanem az értelmezés előtt járó összefüggésként rajzolja ki a történetiség szerkezetét. [...] Okok és következmények egybeesni látszanak: valamely romantika-képet körvonalazva, olyasmit alkotunk meg, ami ugyanakkor létre is hozott minket.” (110.) Az idézetből jól látszik, hogy a szerzőt ez esetben nem poétikai kérdések foglalkoztatják, a történetiség maga kerül az elemzés előterébe, a hangsúly itt a befogadás lehetőségeit is megalapozó ismeretelméleti vetületre kerül – kifejezetten filozófiai problémaként tárgyalva azt. Az idézet ugyanakkor példa Hites megközelítésmódjának arra az aspektusára is, amely a következőkben visszaolvasásként, illetve visszaírodásként szerepel majd, és amely az idézett szakaszban múlt és jelen egymásba-íródottságának hangsúlyozásában explicit módon is megjelenik.

Ugyanis az, hogy a szerző ilyen irányú irodalomtörténeti vizsgálódásait főképp 19. századi szövegek segítségével végzi, azt is eredményezi, hogy e szövegek befogadása – múlthoz kötöttségük és ebből fakadó idegenségük révén – maga is mint az időtapasztalat egy lehetősége kerül előtérbe. Ahogy *A múltnak kútja* kötet egyik a *Zord időt* elemző fejezetében is olvasható: „a regényben nem a kor [Hites számára pedig itt nem a *Zord idő*] a »főszereplő«, hanem az idő értelemmel



való felruházásának rivális mintái.” (60.) Az irodalmi alkotás szövegszerűsége azonban nem iktatható ki, mivel egy-egy irodalmi szöveg efféle elemzés (szövegen túli kérdések vizsgálata) számára csak azáltal szolgálhat vezérfonalul – legalábbis Hites vizsgálódásainak szempontjából –, hogy a kérdésekre adott válaszok visszaolvasódnak az irodalmi szövegbe magába. Hites elemzéseiben az adott problémakör épp e visszaolvasás révén ölt határozottabb formát, válik megragadhatóvá.

A visszaolvasás (vagy visszaírás) feltűnő jegye a Jósika-könyvben következően, minden fejezet elé odaillesztett mottó, és a – már *A múltnak kútja* kötetben is tárgyalt, visszatérő – kérdéskör, hogy vajon „melyik olvashatja sikeresebben a másikat: az örökség az örökösöket vagy a leszármazottak saját hagyományukat.” (141.)

Ez a fajta visszaolvasás teremti meg azt a közös teret, amelyben az elméleti konstrukciók párbeszédbe hozhatók az adott irodalmi szövegekkel. Mivel azonban a probléma épp az irodalmi szövegek révén válik megragadhatóvá, az elemzésben mindig ezek szolgálnak kiindulópontul, és Hites határt szab az egyes elméleti modellek érvényességének ott, ahol az irodalmi szöveg elemzése ellenállást tanúsít az adott olvasási mintával szemben. Nem veti el és nem is értékeli le az elméleti háttérrel, ehelyett inkább vizsgálódásainak eredményeit hasznosítja az adott megközelítési mód finomításában. Saját maga azonban nem állít fel elméleti modelleket, vizsgálódásai megmaradnak az elemzett szöveg konkrétságában. A visszaolvasás révén a vizsgálódás eredményessége épp az elemzett szöveg telítődésében válik láthatóvá.

A szövegek efféle telítetté válása – noha ez kimondottan nem célja Hitesnek, mégis – fölkeltheti az érdeklődést az elemzett szövegek iránt, vagyis a szerző népszerűsíti is. Hogy ez alól a kényszer alól nem lehet kitérni, azt mutatja a Jósikáról írt könyv zárszava is: „Jósika lehet az első azoknak a nagy terjedelmű, így jól forgalmazható életművel rendelkező szerzőknek a sorában, akiknek piaci alapú sikere napjainkban is meghatározza az irodalom társadalmi helyét [...]. Ebben a tekintetben a Jósika regényírása által fémjelzett változásnak a hatása az irodalom mibenlétéről alkotott felfogásokra, a »mivégre van a kultúra?« kérdésre adott válaszok bizonytalanságára csak ma érzékelhető igazán.” (300.)

### *Tudomány vagy piac?*

A fent idézett kérdés valószínűleg az egyik alapvető mozgatórugója Hites szövegeinek. *A múltnak kútja* egyik fejezete épp azt a problémát taglalja, amellyel a történettudománynak a 19. század végén már szembe kellett néznie, vagyis hogy „ha a múlt, ahogy a »hagyomány fenntartotta«, illetve a múlt, ahogy a »történetírás festi«, nem

fedí egymást, akkor a »köztudalom« és a »történeti igazság« ellentmondásba kerülhet.” (204.) Ez azt jelenti, hogy „a professzionalizáció a társadalmi támogatás (állami engedélyezés, piaci igény) hiánya miatt kudarcot vallhat.” (205.) A Jósika-könyv is nagyon hasonló helyzetbe került, amikor elvesztette a történelmi regény 1990-es évekbeli revíziójából származó felhajtóerejét. Vagyis az érdeklődés biztosítását új alapokra kellett helyezni.

Hites alapvető elemzési eljárása, hogy elsőre fel nem tűnő, vagy épp fölöslegességében érzékelhető szövegeket úgy olvas újra, hogy metafikatív, önreflexív, adott esetben metahistorikus értelmezést ad róluk. Ennek legszembeütőbb példája a Jósika-könyv öltözködéstörténeti fejezete. Az öltözködés és a divat itt mint az emlékezet egy lehetséges modellje szerepel: „[a]hogy az öltözködés Jósika világképének meghatározó eleme, úgy történeti műveinek metahistóriája is részben ennek függvénye volt.” Ez a módszer ugyanígy alkalmazhatónak tűnik Hites szövegeire is.

A professzionalizáció fent idézett veszélyei és a Jósika-könyv sorsa ugyanis könnyen párhuzamba állíthatók. És erősen önreflexív – e tekintetben kifejezetten önironikus – jelleget öltenek a prognózis-alkotás módozatait és lehetőségeit vizsgáló fejezetek is. *A múltnak kútja Zord idő*-elemzésében pedig ez olvasható: „A törökök történelme, illetve politikája azért lehet sikeresebb, mivel korlátlanul képes a másik asszimilációjára, sőt kifejezetten az idegenből táplálkozik, ám integritása mégsem sérül, hiszen az eredendően diffúz karakterű.” (82.) Az idézet olvasható úgy is, mint Hites olvasásmódjának – mely az idegen és a saját, az örökség és az örökös egymásba-íródásán alapszik – példázata. Ezek után már nem is meglepő, hogy a szerző a példázat változatait is bőven tárgyalja mindkét munkájában.

Az önreflexivitás állandó kényszerét valószínűleg az a helyzet teremti meg, amely épp Jósika révén jelent meg Magyarországon, ahogy ezt Hites a Jósika-könyvben ki is fejti „egy olyan regényolvasási szokásrendszer megjelenéséről van szó, amelynek – szemben minden korábbival – pontosan a telítés, az igények folytonos felkeltése és kielégítése lesz a lényege.” (79.) Az igények e folyamatos felkeltésének kényszere alól ezen az olvasási szokásrendszeren belül nem mentesülhet Hites szövege sem. Pontosabban, úgy tűnik, Hites szövegeinek alapvető törekvése, hogy ne ezen olvasási szokásrendszeren kívül rekedve, épp hogy e körbe bekerülve legyenek képesek érvényesülni. A helyzetet nehezítik azok a körülmények, amelyeket a Jósika-könyv *A csehek Magyarországbant* elemző fejezete jár körül: „A regény az értékek időbeli feltételeivel is számot vet, s a kulturális viszonylagosság tapasztalatával az azonosság képletébe belekerül az idegen elismerése.” (153.) Szintén önreflexív szöveggént olvasva, a „kulturális viszonylagosság tapasztalatával” szemben az irodalomtörténésznek merőben más szerepkört kell vállalnia,

mint egy biztosnak mondható kánonnal, vagy legalábbis az olvasók valamelyest tartós érdeklődésével a háta mögött.

Az irodalomtörténész helyzete explicit módon is megjelenik *A múltnak kútja* lapjain: „A romantika irodalmának és a romantika-kutatásnak kölcsönös kiszolgáltatottságából fakad az a dilemma, hogy a megértendő és a megértő találkozásának eseménye miként ragadható meg: a romantika szövegeinek teljesítményeként vagy a kritikai eljárások gyümölcseként.” (112.) Összefüggésbe hozható ezzel a *Zord időt* elemző fejezet azon része, amely a regényben megjelenített »történelmi erőket« úgy jellemzi, hogy azok „valahol a retorika és a logika feszültségében állnak” (78.) A retorika ehelyütt kifejezetten a meggyőzés művészeteként szerepel, a passzus pedig értelmezhető úgy is, mint e Hites-szövegek erőterének példázata, vagyis, hogy esetükben a tudomány „logikája” és az olvasók „meggyőzését” megcélzó piac erőinek találkozásáról van szó.

E példázatot továbbolvasva az irodalomtörténeti vizsgálódás további párhuzamaként megemlíthető a fordítás – amelyet *A múltnak kútja az Ivanhoe* kapcsán bőven tárgyal – és az a fajta „ismerőssé tétel” is, amelyet a Jósika-könyvben elemez Hites Kemény Zsigmond kapcsán: „Kemény egyrészt gyanúval szemlélte a történelmi tapasztalatban saját és idegen együttállását, de azt is felismerte, hogy éppen ez az ismerőssé tétel biztosítja a történeti megértés produktivitását. A múlt eltávolíthatósága nem őrizhető meg, de nem is számolható fel”. (163.)

### *Piac és tudomány*

Fölvethető a kérdés, hogy a témák szembetűnő sokféleségével szemben mi biztosíthatja e témák összefonódottságát. Az első fejezet azt a választ adta erre, hogy Hites legutóbbi könyvében e szerepet Jósika mint irodalomtörténeti jelenség vállalta magára. Most e szövegek önreflexivitásának előtérbe helyezésével egy újabb válasz is adódik, e szerint a két könyv alapvető tétje az irodalomtörténeti munka lehetősége. Adható azonban egy ettől némiképp eltérő válasz is, az, hogy e könyvek alapvetően az olvasó felé orientálódnak, az olvasás jelenben adott esélyeivel vetnek számot. *A múltnak kútja* című tanulmánykötetnek *A csehek Magyarországbán*ról adott elemzése a „sikeres olvasás felelőssége” körül mozog: „Az olvasó szerepe nem pusztán a mintakövetés lehetőségében, a tanulás alkalmazásában, de az olvasási lehetőségek heterogenitásában is kiterjesztődik: nem csak az olvasás utánjára, de az olvasás mikéntjére is vonatkoztatható.” (139.)

E két könyv számára – úgy tűnik – az olvasás nem mint általában vett probléma vetődik föl, hanem – a társadalmi támogatottság esélyeit is latolgatva – kifejezetten mint egy viszonylag szélesebb olvasóközönség olvasási lehetőségeinek

számbavétele. E tekintetben Hites hasonló szerepkörbe kerül, mint a Jósika-könyvben általa elemzett *Jő a tatár!* elbeszélője: „különböző diskurzusok keresztfoltja lesz”. (244.) Hites ebből a szempontból a kritikuséhoz hasonló szerepkört vállal fel: ajánlatokat tesz nemcsak különböző irodalmi művek olvasására, de bizonyos olvasási módok megvalósítására is – a sikeres olvasás felelősségének tudatában és tudatosításával. Szövegei szabadon bővíthetők, hisz bármilyen újabb téma bevonható vizsgálódásaiba, ha az számot tarthat Hites – és a szerző ízlésében megbízó olvasó – érdeklődésére. Szövegek olyan labirintusába vezeti olvasóját, amelyet kifejezetten az olvasói érdeklődést szem előtt tartva alakít ki, emellett pedig tudatosan is ébreszt rejtve hagyott igényeket e szövegek iránt.

(*József Attila Kör – Ulpius-ház, Budapest, 2004 [JAK-füzetek, 133.]; Universitas, Budapest, 2007.*)

Palkó Gábor: *Esterházy-kontextusok.*  
*Közelítések Esterházy Péter prózájához*

Tekintettel Esterházy Péter írásművészetének terjedelmes, szempontgazdag s folyamatosan bővülő befogadástörténetére, Palkó Gábor könyvét kézbe véve első kérdésként a munka irodalomtörténeti tétjei adódhatnak kérdések. Mindenekelőtt azt szükséges tisztázni, vajon az Esterházy-életmű újabb darabjai indokolják-e a pályakezdésre való visszatekintést vagy inkább az eddigi recepcióban familiarizálódott és rögzült megállapítások kisebb-nagyobb korrekciójának szükséges volta, esetleg a honi tudományos beszédrend olyan átrendeződése, amely új kérdéstávlatokat nyithat – akár – a *Fancsikó és Pintára* és a *Termelési-regényre* is. Ha azt állítjuk, hogy az *Esterházy-kontextusok* esetében mindhárom tényező szerepet játszhatott, akkor ezzel egyszersmind a könyv egyes fejezetei közötti módszertani-diszkurzív különbségekre is utalunk. Bár a honi könyvkiadásban (szemben a német vagy az angol nyelvűvel) nincs kialakult gyakorlata annak, hogy egy kötet milyen módon beszéli el saját létrejöttét, így Palkó könyve sem utal az írás folyamatának „külső” mozzanataira, annyi – ha nem is magából a szövegből – tudható, hogy a könyv első fele a szerző 2002-es PhD-értekezésének kisebb módosításokon átesett változatát adja közre. A könyv két fele közötti szemléletbeli, módszertani különbségek egy része talán annak a néhány évnek is betudható, amely elkészültük között eltelt. Míg az elsőben a korszakretorika, a recepcióesztétika, a műfaji kódok fölfejtése, illetve az ismeri irodalmi antropológia vezérfogalmi kapnak meghatározó szerepet, a második olyan kontextusok felé nyit (kisebb részt Kittler médium-, hangsúlyosabban Luhmann rendszer-, társadalom- és gazdaságelmélete irányába), amelyek ezen idő szerint nem hiányoznak ugyan a magyar irodalomtudományi beszédrendből, ám az, hogy konkrét szövegelemzéseknél miképpen aknázhatóak ki, nálunk még aligha tekinthető magától értődőnek.

Bár egy tudományos munka esetében nem feltétlenül tartozik a leggyakrabban föltett kérdések közé, vajon milyen implicit olvasót teremt a szöveg, Palkó Gábor munkája kapcsán ez éppen az eddigiekben vázolt összefüggések miatt kecsgetethet tanulságokkal. A könyv első fejezetéhez (*A posztmodern korszak retorikai stratégiái*) az előszó a *Harmonia caelestis*ről született kritikákban tapasztalható ama fogalomhasználati szórtságra hivatkozva teremti meg az olvasói elvárásokat, amelyben „lehetetlen olyan közös mintázatot felfedezni, amelyre a művek olvasója támaszkodhatna”. (7.) Noha a szöveg grammatikai megformáltsága nem föltétlenül teszi egyértelművé, ha jól értem, a szerző itt arra utal, hogy a honi kritikai közbeszédben még az ezredfordulóra sem alakult ki egy olyan konszenzuális posztmodernség-fogalom, amely akár a hivatásszerű, akár a nem-professzionális Esterházy-olvasók számára biztonsággal segítségül hívható lenne. Ennek megfelelően a könyv posztmodern-fejezete olyasféle kalauz gyanánt értelmezi magát, mely elősegítheti a tájékozódást az egymást kizáró posztmodernség-fogalmak útvesztőjében, igyekezvén mindeközben nem téveszteni szem elől azt, hogy a témában különböző mértékben tájékozott befogadókhoz egyaránt szólni tudjon. A fejezet argumentációjának fölépítése jórészt példásan tesz eleget ennek a korántsem egyszerű kihívásnak: elsősorban klasszikus szövegek bemutató értelmezésére vállalkozik (pl. John Barth, Ihab Hassan, Leslie Fiedler), a korszakképzés stratégiáit folytonosan reflektálva. Palkó megbízható vezetőnek bizonyul, ez a tanulmány – melynek tágassága messze meghaladja az (*Einführung* vagy az *introduction* értelmében vett) „bevezető” műfaji határait és módszertani kimunkáltságát – például az egyetemi oktatásban is remekül hasznosítható lehet. Az olvasóban csupán azért keletkezhet némi hiányérzet, mert az nem kerül a szövege előterébe, hogy a posztmodernség értelmezési módjainak körüljárásából közvetlenül milyen befogadói távlatok is nyerhetők az Esterházy-művekhez. Néhány elszórt utalás mellett fölmerül az az irodalom kül- és belügyeinek szempontjából is fontosnak tekinthető kérdés, hogy mennyiben jellemző a posztmodern poétika központi eljárásának tekintett kettős kódolás Esterházy szövegeire: „A probléma az Esterházy-életmű egyik központi paradoxonát érinti.” (37.) A nagyon is adódó „paradoxon” azonban inkább csak említődik, mintsem a maga összetettségében bontakozik ki, s bár több megfontolandó válaszjavaslat fogalmazódik meg, a szerző – egy *Közelítések Esterházy Péter prózájához* alcímű könyvben kissé furán ható retorikai utasítással – ezeket az érvelés szempontjából kitérésnek láttatja, s egyszersmind rövidre is zárja a dilemmát: „Térjünk most vissza az elméleti gondolatmenethez.” (38.) Teória és praxis kölcsönössége szenved csorbát azáltal is, hogy a Leslie Fiedler vonatkozó írásainak szoros és alapos olvasatát adó *Closing the Gap. Az utca embere és a kettős kódolás* című alfejezetben meglehetősen kevés példát találni, noha a fejezet kalauzjellegét ezek minden bizonnyal erősíthették volna.

(A konkrét műalkotásokra történő utalások csekély száma főként akkor lehet szembeötlő, ha például a Palkótól többször hivatkozott Linda Hutcheon könyveire gondolunk.). S talán néhány szemléletes példa az alfejezet nem különösebben re-relatív végkövetkeztetését is távlatosabbá tehetné volna: „az, hogy a műalkotás a nem művészi formák világából szelektál, korántsem jelenti, hogy e formák bármelyikével azonosítható lenne”. (51.) Az így megfogalmazott konklúzió „puritánsága” a Palkó által választott metodika egyik deficitjére is rámutat: miközben nagyon is méltánylandó az a teljesítmény, amely a nemzetközi posztmodernség diszkurzusalapító szövegeinek értelmezésében megmutatkozik, nem hallgatható el, hogy a magyar tudományosságban is születtek az elmúlt két évtizedben olyan írások, amelyek az esztétikai műalkotás posztmodern szituáltságát az amerikai irodalomtudós hatvanas–hetvenes években született tanulmányainál összetettebb módon írták le. Ezek egy részét egyébként Palkó is hivatkozta, nem arról van tehát szó, hogy a szerző a honi kontextusra nincs tekintettel, inkább arról az argumentációs dilemmáról, hogy miképpen lehet vezérfonalként kitartani bizonyos alapszövegek mellett, s hogyan lehet ezekre végkövetkeztetéseket alapozni úgy, hogy közben az ezeknél a szövegeknél komplexebb megfontolásokat is integrálni lehessen.

Azt, hogy a könyv első fejezete a posztmodernség kapcsán szóba hozott poétikai stratégiákat, befogadói attitűdöket, esztétikai ismérveket csak ritkán kapcsolja vissza az Esterházy-szövegek esztétikai tapasztalatához, az olvasás előrehaladtával az teszi indokolttá, hogy az ebben a fejezetben elemzett teoretikus szövegekből kinyert kérdésirányokat a szerző ezt követően a *Fancsikó és Pinta* interpretációja során hasznosítja. Palkó Gábor Esterházy Péter első kötetének tárgyalásánál kiemelt szerepet biztosít az irodalomtörténeti szempontoknak: a *Fancsikó és Pinta* invenciózus és részletes értelmezését a novelláskötet korabeli kritikai fogadtatásának kimerítő alaposságú vizsgálata vezeti föl, ráadásul úgy, hogy az értekező saját értelmezési kérdésirányainak némelyikét a recepcióból meríti. Palkó egyszerre állítja, hogy már az egykori kritikákban megjelentek azok az interpretációs utak, amelyek napjainkban is izgalmasnak és termékenynek ígérkeznek („a kritikusok némelyike [...] pontosan érzékelt az elbeszélő-émlékező-megidézett szólam összetettségét, a narratív kontinuitás szakadásait és a műszférák sajátos összjátékát”) és azt, hogy ezeknek az utaknak a bejárása nem történt meg kielégítő módon („Kevés sikeres kísérletet találunk ugyanakkor arra, hogy ezeket a jelenségeket a mű jelentésképzésének folyamatába illesszék” – 87.). Palkónak ugyanakkor ahhoz, hogy végig tudjon haladni ezeken a csapásokon, olyan „iránytűre” is szüksége van, nevezetesen Wolfgang Iser 1993-as, magisztrális munkájának fogalmi hármására (a valós, a fiktív és az imaginárius), amely révén mégiscsak igen messze kerülünk a hetvenes évek kritikai köznyelvétől. A szövegbeli határátlépé-

sekre, a történet folyamatát megbontó effektusokra, az olvasói szerepajánlatok szóródására, a modális sokhangúságra, a közbeiktatott műfajokra és a novellákban gyakorta fölbukkanó vizuális leírásokra összpontosító, komplex szempontrendszerrel mozgó interpretáció inkább megerősíti, mintsem elbizonytalanítja azt a historikus konstrukciót, amelyben a *Fancsikó és Pinta* és a *Termelési-regény* irodalomtörténeti indexálhatóságának különbsége a posztmodern korszakküszöb előtti és utáni pozícióként írható le. Ez a differencia annak ellenére lesz fontos szemléletalkotó tényezője a novelláskötet elemzésének, hogy a regénnyel való összehasonlító megállapítások inkább csak a lábjegyzetekben kapnak helyet, ezekben az esetekben (lásd pl. a 193. és a 200. jegyzetet) az előbbihez rendre a „még”, utóbbihoz a „már” időhatározót kapcsolva. Az *Esterházy-kontextusok* első fele termékenyen képes támaszkodni arra a recepcióesztétikai, egyszerre poétikai és hermeneutikai, az irodalom történő létmódjának kitüntetett szerepet biztosító értelmezési hagyományra, amely legfőképp Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának köszönhetően az Esterházy-szakirodalomban (is) fölöttébb hatásosnak bizonyult. A *Fancsikó és Pinta* szubtilis elemzésének implicit olvasója annyiban mindenképpen eltér a posztmodern-fejezetétől, hogy itt az értekező nagyon is számít arra, hogy tanulmányának befogadója alaposan ismeri a recepció Kulcsár Szabó Ernőhöz köthető irányát.

Míg Palkó Gábor könyvének első felében az irodalomtörténeti távlat az érvelés egészében jól tetten érhető, a *Termelési-regény* szisztematikus értelmezésére vállalkozó két fejezet nem a posztmodernség poétikáját és a magyar elbeszélőpróza késő- és utómodern formációit tekinti elsődleges horizontképző tényezőnek, hanem azt a kommunikáció-, társadalom- és gazdaságtörténeti kontextust, amelyhez Esterházy műve ezer szállal kötődik. Ezt a döntését az értekező azzal magyarázza, hogy „a (világ)gazdaság regénybeli megjelenítése [a recepcióban eddig] reflektálatlan maradt” (191.), miközben a regénynek ez az összetett tematikus szála és főképp a kisregényben domináns regisztere rendkívül jelentésteli módon válhat kiaknázhatóvá. Ez az interpretációs irány kettős feladatot ró a szerzőre, s egyik sem mondható éppen könnyűnek: egyfelől föl kell építenie azt a társadalomtudományi háttérrel, amely előtt a regény szövege valóban másként tűnhet föl, mint ezt megelőzően, másfelől ki kell dolgoznia azt a módszertant, amely lehetővé teszi irodalmi és (nagyon) nem-irodalmi diszkurzusok összjátékba hozását. Palkó igen eruditív módon s irigylésre méltó lelkesedéssel hivatkozva és közvetíti a Kádár-rendszer gazdaságpolitikáját leíró szakmunkákat, a magyar referenciákat Luhmann szociológiai és ökonómiai írásainak belátásaival bőségesen kiegészítve – olyan „külső” szövegkörnyezet jön ezáltal létre, amelynek összetettsége messze meghaladja a legtöbb olyan honi vállalkozásban olvashatót, mely úgy kíván irodalmi szöveget értelmezni, hogy kitüntetett szerepet szán az irodalom „külpolitikájához” tartozó kérdésirányoknak. Palkó tulajdonképpen nem kevesebbet



állít, mint hogy a *Termelési-regény* számos részlete e külső referenciák nélkül egyszerűen nem érthető meg – vagy másképpen fogalmazva: korábban inkább csak materiális értelemben volt olvasható. Míg az Esterházy-recepció eddig azt a kérdést tüntette ki, hogy miként írja a regény önmagát, Palkó döntően arra kíváncsi, milyen nem irodalmi diszkurzusok és elsődlegesen nem nyelvi szisztémák íródnak bele a regénybe (pl. „Hogyan épül be a szocialista gyakorlat az irodalmi szöveg struktúrájába?”).

A szerzőtől által választott interpretációs stratégia éppen úgy gyümölcsöző a mű kis egységei (trópusok, szereplői replikák, jelenetépítés stb.), mint ahogy a nagyobb hatótávolságú szövegalkotó eljárások (pl. szereplőformálás) értelmezése során. Regényszöveg és külső kontextus reflektált egymásra vonatkoztatása csak ritkán hoz létre olyan összekapcsolásokat, amelyek érvényessége nem feltétlenül tűnik magától értődőnek. Palkó például alaposan körbejárja a piaci szocializmus („terv plusz piac”) viszonyát a sztálini típusú diktatúrához és a kapitalista piacgazdasághoz, megállapítván, hogy ez a gazdasági szisztéma ez utóbbi kettőnek „közös nyoma és a nyom tagadása”. (152.) Ezt a sajátos temporális mintázatot ismeri fel az értelmező a gazdaságirányítási mechanizmusok közötti vitát színre vivő tanácsstermi harcban, vagyis az Esterházy-recepcióban gyakran hivatkozott, teljes joggal példaértékűnek tartott részlet különféle történeti korokat referáló regiszterváltogató megformáltságában, s a kettő között nem pusztán „alaki” hasonlóságot feltételez – a kettős függésre épülő ökonómia Palkónál „az irodalmi programozás (Niklas Luhmann) paradigmájá”-vá válik. Miközben az elemzés ötletessége és aprólékossága mindenképpen elismerésre méltó, annyi megjegyezhető, ez az írástechnika a közgazdasági dilemmáktól nem érintett Esterházy-szövegekben éppen úgy jelen van, mint ahogy a nemzetközi posztmodern irodalom számos klasszikus alkotásában.

A gazdaságtörténet és a hozzá kötődő kommunikációs-mediális-technológiai szisztéma értelmezői kitüntetettségeinek teljesítőképessége aligha vitatható, miközben tulajdonképpen szükségszerűen példát szolgáltat belátás és vakság együtt járó kettősére is. A következő részletet Palkó az általa választott premisszákból logikusan következően az irodai szövegtermelés immaterializációjának (papír helyett számítástechnikai eszközök) szempontjából értelmezi: „Tomcsányi felvázolja a jövőt. [...] Memóriák, konverterek, perifériák, melyek glédában állnak a patikatisztaságú gépteremben. A vakító világítás – mintha valamilyen táncteremben lennénk.” Talán nem teljesen jogosulatlanul tételezhető fel, hogy e részletben egy másként kódolt szövegek közötti olvasás akár Ady-rájátszást is fölismerhet, s amennyiben elemzési leleményessége megközelítené a könyvben működőét, vélhetően szintén tanulságos, bár biztosan nagyon más természetű szövegmozgások nyomaira is bukkanhatna.

Olykor akár az a kérdés is fölmerülhet az olvasóban, vajon nem rögzíti-e túlságosan az elemző Esterházy regényét ahhoz a politikai-társadalmi szisztémához, amelyben megszületett, s amelyről – persze nem pusztán tematikusan – Palkó elemzését olvasva leginkább szól. (Pl. „Arra a kérdésre azonban egyik modell alapján sem találni választ, mit is jelenthet a »hatalmi szféra és a civil társadalom ozmóizisa«, vagyis hogy az e szférák közötti viszony vagy kommunikáció hogyan szerveződik a piaci szocializmusban – illetve a szociális államban. Holott e kérdések felől lehet csak érdemben beszélni arról, közélet és magánélet inszenírozott viszonyának milyen szerepe lehet a *Termelési-regényben*”. – 157.) Talán nem indokolatlanul keletkezik az olvasóban az a gyanú sem, hogy a társadalomtudományos dilemmák olykor – akár csak a terjedelmüket tekintve – túlzottan megterhelik az érvelést: vajon egy Esterházy korai pályaszakaszának áldozott kötetnek kell-e választ keresnie azokra a kérdésekre, hogy mit jelent a *hiány* fogalma Kornai János és Niklas Luhmann gazdaságtörténeti írásaiban, hogy van-e alternatívája a kapitalizmusnak vagy hogy miképpen értelmezhető a *monetáris kvantifikáció* művelete. A kétségtelenül irigylésre méltó elhivatottsággal használt társadalomtörténeti apparátus a legtöbb esetben valóban kifizetődőnek bizonyul, találni példát azonban arra is, hogy ennek használata nem feltétlenül tűnik szükségszerűnek: mert valóban Habermas ismerteti-e fel velünk a leghatékonyabban azt, hogy a Kádár-rendszerben „a privát lételehetőségek akárha szűk köre [nem volt] elzárható, elszigetelhető [...] a társadalmi-politikai környezettől” – ebben a tekintetben (ha már Esterházy-írásművészetéről van szó) például a *Javított kiadás* is bizonyára tanulságokkal szolgálhatna. A Palkó által előszeretettel és nagy hatékonysággal alkalmazott, az allegóriáknak, modelleknek, programoknak és analógiáknak kiemelt szerepet szánó olvasásmód egyébként éppen Esterházy 2002-es munkája kapcsán jut el a kötet kevés kétséges érvényességű megállapításainak egyikéhez: „A *Javított kiadás* narrátorának színre vitt (beszéd)cselekvései úgy kerülnek párhuzamba a besúgó tevékenységével, hogy e párhuzam következtében az egyébként erősen áttetizált szöveg monolit morális rendszere – vagy legalább rámutató irányulása – is meginoghat. Az ítélező narratív szólam nagyon is hasonló nyelvi aktusok végrehajtója, mint a megidézett »bűnös«”. (190.) A formális analógia itt ugyanis éppen a hasonló szerkezetű cselekvések külső viszonyaira, a Palkó által máskor oly figyelmesen számításba vett társadalmi kontextusra, a cselekedetek külső kódoltságára nem tér ki, és mos össze így nagyon is különtartandó módusokat. (Más természetű s nem azonos súlyú, de mégiscsak furán hat az a sajátosság szintagma is, amellyel az *Egri csillagokra* utal: „gyerekkönyvvé züllött bestseller” – 152.). A magam részéről abban sem vagyok teljesen biztos, hogy a szerzőnek – az ideológiák evolúciójáról kialakított luhmanni tézisre alapozott – műalkotásdefiniója nem bizonyul-e szűkösnek, kizárónak és némileg leegyszerűsítőnek, ha

kicsit ellépünk a *Termelési-regény*től. Amennyiben ugyanis Esterházy-szövege azért tekinthető „valódi műalkotásnak”, mert úgy reflektál a kommunizmus ideológiájára, hogy nem pusztán „a kívül helyezés (elutasítás, kritika vagy paródia)” technikáit használja, akkor hogyan vélekedjünk, mondjuk, az *Egy mondat a zsarnokságról*, a *Tóték* vagy a *Pacsirták cérnaszálon* artistikumáról.

Az, hogy az *Esterházy-kontextusok* közel egyenlő terjedelmű két része között milyen jelentős szemléleti és módszertani különbségek találhatók, talán az eddigiekből is láthatóvá vált. Érdemes lehet ugyanakkor még megemlíteni, hogy a *Fancsikó és Pinta* értelmezésében döntő szerepet játszó hermeneutikai alaptól a kötet zárófejezetében igen messze jutunk: itt ugyanis interpretációs vezérfonálként olyan diszkurzusokat hasznosít – nem indokolatlanul – az értekező, amelyeket méltán szokás nem csupán nem-hermeneutikai, de hermeneutikakritikai beszédmódoknak tekinteni: Kittler médiumarcheológiája és Luhmann rendszerelméleti kommunikációfogalma hasonlóképpen termékeny összefüggések belát(tat)ására teszi képessé az értelmezőt, mint ahogy az a gazdaságtörténeti kontextusok bekapcsolása révén történt. Annak az állításnak az alaposan kibontott interpretációs konzekvenciát, hogy a *Termelési-regény* „a meg-nem értés aktusait viszi színre”, akkor is érdemes méltányolni, ha egyébként a játék, a sport vagy a párbeszéd regénybeli jelentőségének értelmezhetőségében a magunk részéről a hermeneutikai gondolkodásnak esetleg nagyobb szerepet szánnánk. Palkó Gábor könyve olyan bátor vállalkozás, mely a benne elvégzett munka nagyságával és alaposságával igazolja mind témaválasztása indokoltságát, mind a benne működtetett olvasási módok hatékonyságát.

(Ráció, Budapest, 2007.)

LENGYEL VALÉRIA

*Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts  
in Ost-Mittel-Europa I.*

A Németországban megjelent tanulmánykötet előszava előtti mottó Hans Blumenberg *A korszakhatár aspektusai* című művét idézi: „A korszakváltásoknak nincsenek tanúi. A korszakfordulat észrevehetetlen *limes*, amely nem kötődik egy jelentős dátumhoz vagy eseményhez.” (Hans Blumenberg, *A korszakfogalom korszakai*, ford. Török Ervin, Helikon, 2000/3., 313.) Bár ezzel az állítással a legtöbben egyetértenek, mégis előfordulhat, hogy egy tudományos vita hevében félreértések adódnak, amikor egy korszakról esik szó. Egyrészt kiderülhet, hogy partnerünk más időintervallumot ért az adott korszak alatt, másrészt maga a fogalom is kétségessé válhat, ha eltöprengünk a korszak behatárolásának viszonylagosságán. S akkor vajon miről is beszélünk?

A jelen kötet szerkesztői a korszakolás nehézségei ellenére kitartottak amellett, hogy a 20. századi kelet-közép-európai irodalom kutatási eredményeit Reinhart Koselleck idősíkokról szóló modelljének tükrében korszakok hosszsmetszetében ismertessék. A *Későmodernség* a háromkötetes tanulmánygyűjtemény első része, amelyet a *Szocialista realizmus* és az *Intermedialitás* című kötet követ. A első kötet a húszas és harmincas évek kelet-közép-európai szláv és magyar irodalmát tárgyaló legfrissebb kutatásokba nyújt német nyelven betekintést. Az alcímben szereplő „Ost-Mittel-Europa” szokatlan írásmódja (németül ez egy szóban írandó) jelzi, hogy e régió irodalmába más nemzetek írásainak recepcióját is beleértik, ezért a *Későmodernségben* a cseh, horvát, lengyel, magyar, szlovák, szlovén és ukrán verseken kívül angol, francia, német és orosz lírikus művekről szóló elemzéseket is találunk.

Az előszóban a szerkesztők – Alfrun Kliems, Ute Raßloff és Peter Zajac professzor – szakmai érdeklődésükre hivatkozva indokolták meg, miért épp e térség költészete lett e nagyszabású kutatás kiindulópontja. A kötet ténylegesen azonban a lipcsei Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmittel-

europas (Kelet-Közép-Európa Történelmének és Kultúrájának Bölcsészettudományi Centruma) által szervezett konferenciasorozat eredménye, amelynek az első, *Későmodernség* témájú konferenciáján a berlini Humboldt Egyetem Szlavisztika Intézete is részt vett, ahová – szervezeti okok miatt – a magyar szak is tartozik. Ha pár szóval utaltak volna a szerkesztők a németországi oktatás- és kutatópolitikai viszonyokra, akkor az olvasó véletlenül sem redukálná az itt tárgyalt irodalmak konstellációjának okát geopolitikai vagy történeti összefüggésekre ott, ahol elsősorban összehasonlító irodalomtudományi kérdésekről van szó.

Az előszóban a szerkesztők először is azt indokolták meg, hogy e kötet, illetve egyáltalán a modernség vizsgálata miért elsősorban versek tanulmányozására szorítkozik. A *Poétika és hermeneutika* második kötete (1964) volt az, amely maradandóan meghatározva a kutatás irányát, a költészetet nevezte meg a modernség paradigmatis mus műnemének (*Gattung*), mely a „formai törést a legkorábban és legmeghatározóbban dokumentálja” (*Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne [Immanens esztétika, esztétikai reflexió. A líra mint a modernség paradigmája]*, szerk. Wolfgang Iser, München, 1964, 9.). Ezt a véleményt támasztotta alá Hugo Friedrich időközben alapművé öregbült *A modern líra struktúrája* (1956) című könyvének a recepciója is. Évtizedekkel e művek megjelenése után is a líra tekintendő tehát a modernség paradigmájának, de a retrospektív kutatási helyzet lehetővé teszi, hogy árnyaljuk a korábban elfogadott, ám mostanra merevnek tűnő korszakhatárokat.

Bár nem lehet feladata egy előszónak, hogy a modernség számos definícióját részletesen ismertesse, a szerkesztők mégis jónak láttak körvonalazni pár jelentős elméletet. Míg az angolszász irodalomtudományban Bradbury, McFarlane és Fokkema periodizációja volt nagy hatással, addig a szlavisztikában a korszakolás Nilsson nézeteinek megfelelően alakult. Említésre kerül továbbá a jauði 1912-es korszakhatár és Zima modernizmus fogalma. Nagyobb figyelmet szenteltek a szerkesztők a germanista Walter Fähndersnek, aki a modernség két formáját különíti el. Bár az esztétikai modernség elhatárolódik a politikai-szociális modernségtől, e különállás ellenére az előbbi nem tekintendő autonómnak, mert kritikai funkciójában a politikai-szociális modernséget „kíséri” (Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933 [Avantgárd és modernség 1890–1933]*, Stuttgart–Weimar, 1998, 2.), vagyis kvázi dialektikus viszonyban áll vele. A kötet címében is szereplő későmodernség fogalma azonban nem ezeken az elméleteken alapul. A szerkesztők Kulcsár Szabó Ernő javaslatára a recepcióesztétikai hatásokon nyugvó, tehát nem a történeti idő feltételezte későmodernség vonulatát látják a klasszikus modernség és az avantgárd után körvonalazódni. A kötet tanulmányai tehát a professzor itthon jól ismert kutatási eredményeire, pontosabban a németül publikált, s a 2002-es berlini konferencián megvitatott *Subjekt und Sprachlichkeit*

(*Szubjektum és nyelviség*) (1999) szövegére támaszkodnak, amelyben a kutató szerint a paradigmaváltás a magyar irodalomban a húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott költészettörténeti változásokon érhető tetten. Nemcsak a kötet előszava, hanem az egyes tanulmányok is hivatkoznak e szövegre, sőt sokszor szó szerint idézik. Ezért is sajnálatos, hogy a tanulmány maga nem került bele a kötetbe.

A kötet *Médiaelméleti és irodalomtörténeti kiindulási helyzet* címet viselő első fejezetének nyitányaként Kulcsár Szabó Ernő egy frissebb tanulmánya, a *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák* szerepel. Itt a kutató szerint nemcsak a kortárs médiaelméletekből nyerhetünk indítást a későmodernség költészetében lezajlott nyelvhasználati változások megértéséhez, hanem Paul Valérynek és Gottfried Benn-nek a nyelv medialitását fürkésző-vizsgáló poetológiájából is. A második fejezetbe olyan szerzőkről szóló tanulmányok kerültek, akiknek költészetében a klasszikus modernség volt a meghatározó, akkor is, ha meghaladták az e korszakra jellemző poétikai sajátosságokat. Hiszen nem mindenhol volt az avantgárd olyan átható és sokszínű, mint a cseh irodalomban, amit az is jelez, hogy a harmadik, az avantgádról szóló fejezet csak cseh költőkről szóló elemzéseket tartalmaz. Az utolsó fejezetben a tanulmányok szerzői pedig egy világosan körvonalazható, későmodern irányzat koncepciójáról foglalnak állást. Azonban nemcsak ők, hanem majd mindegyik tudós megnyilatkozik abban a kérdésben, vajon felismerhetők-e a kérdéses vonulat ismertetőjegyei az egyes költőknél. Ez legtöbbször úgy történik, hogy a kutatók a későmodernség koncepcióját javaslatnak vagy munkahipotézisnek tekintik, amely mentén, illetve amellyel vitázva értelmezik újra az egyes költők verseit. Tehát nem a korszak koncepciójának kritikátlan elfogadásáról és alkalmazásáról van szó, hanem egy konstruktív, eredményét tekintve nyitott kimenetelű szakmai vitáról. Nézzük is meg, hogyan viszonyulnak a tudósok a későmodernséghez mint leíró kategóriához.

E nemzetközi disputa egyetlen résztvevőjének sem lehet célja az, hogy e kötetben publikált kutatásai fejleményeként saját irodalmának későmodern korszakát különítse el, hiszen ehhez hazai kutatók együttes munkájára van szükség. Alfrun Kliems szerint sokkal inkább arra kell törekedni, hogy felmutassák a két világháború közti időszak költészetének kontinuitását és töréseit. (122.) Az ennek szellemében történő alapos elemzés poétikai jellemzők felsorolására szorítkozik, amelyek majd a korszakok szerinti besorolás tárgyát képezhetik. Kliems cseh irodalomról szóló írása egyébként a kötet egyetlen tematikus tanulmánya, ugyanis az összes többi szöveg egy költő életművére vagy csak egy-két vers elemzésére koncentrál. Ami nem is csoda, hiszen az új periodizációra vonatkozó javaslat alkalmat ad arra, hogy korábban nehezen „besorolható” életműveket újra olvassunk. Ez persze nem jelenti azt, hogy az eddig különnek számító költőket

mostantól a későmodern jelzővel illessük. A korszak koncepciójának itt értett javaslati jellege arra is alkalmat ad, hogy a magyar korszak legdominánsabb jegyeinek tükrében még élesebben rajzolódjanak ki – például a cseh katolikus Jakub Deml esetében – a különbségek. Vele ellentétben kortársára, a cseh Jiří Kolářra nagy hatással volt az avantgárd, elsősorban Marinetti programja, de ennek meghaladásával poétikailag nem abba az irányba lépett, mint a harmincas évek magyar költői. Jaroslav Seifert költészete viszont részben későmodernnek nevezhető, bár nyelvhasználata nem mutat olyan progresszív megoldásokat, mint például Szabó Lőrincé. Ute Raßloff viszont úgy véli, hogy a szlovák Laco Novomeský költészetében, legalábbis annak egy korszakában a magyar líratörténethez hasonló poétikai változásoknak lehetünk tanúi. A későmodern koncepció szintén a felismerés élményével hatott Brigitta Helbig-Mischewskire, aki a korábban alig kategorizálható lengyel Bolesław Leśmian életművében vélte felfedezni a későmodern jellemzőket. Peter Zajac szerint T. S. Eliot *Négy kvartett* műve mindeképp beleillik e paradigmaváltásba, bár a nyelvhasználati kérdés és az újfajta énfelfogás további jellegzetességekkel kiegészítésre szorul. Mirjam Goller viszont egész tanulmányát egyetlen fogalomnak, az orosz Marina Cvetajevanál egy bizonyos értelemben fellelhető antropomorfizmusnak szenteli, amely alkalmasnak tűnik ahhoz, hogy a későmodern korszak meghatározó ismérvének tekintsük. Irina Wutsdorff szerint a cseh poétizmus avantgárd irányzata már csíráiban tartalmazza az esetleges későmodern vonulat sajátosságait, bár a nyelvhasználat itt más paraméterek mentén alakult, mint nálunk. Heinrich Olschowsky pedig a cseh irodalom „második avantgárd” elnevezésű áramlatáról szól, ami azt bizonyítja, hogy más irodalomban is szükség volt pontosabb korszakolásra. Továbbá a projekt kérdésfeltevése indirekten olyan felismerésekhez is vezetett, amikor a tudósok kitekintésként két szláv irodalom poétikai változásait vetették egybe. A magyar költészetet Szabó Lőrinc és József Attila képviseli a kötetben. Előbbiről két tanulmány született: Dózsai Mónikáé és Kulcsár-Szabó Zoltáné, Mesterházy Balázs pedig József Attila *Magány* című versének elemzésével mutatja meg, hogy a referenciális olvasaton túl milyen más értelmezési lehetőségeket kínál e vers.

A későmodern koncepcióhoz való állásfoglaláson túlmenően az egyes tanulmányok a költők életművéről írt portréknak is tekinthetők. Az említett költőkön kívül olvashatunk például a nagy hatású ukrán Bohdan-Ihor Antonyčról, a híres František Halasról és Helmut Pfeiffer remek írásában René Charról. Az eddigiekből bizonyára kiderült, hogy a könyv sokszínű képet mutat, és benne a tudóson kívül az irodalom iránt érdeklődő is kedvére mazsolázhat. Nem utolsósorban azért is, mert a legtöbb tanulmányban a versek teljes szövege vagy egy-egy hosszabb részlet két nyelven szerepel. Így akik németül igen, de szláv nyelven nem beszélnek, azok legalább fordításban olvashatják a szláv irodalmak kincseit.

A kötet persze nem antológia, hanem a tudományos Frank & Timme kiadónál megjelent tanulmánygyűjtemény, ezért mindenekelőtt mégis irodalomtudósoknak ajánlott.

A *Későmodernség* érdemét tehát főként abban látom, hogy a modernség e líratörténeti szakaszát általános irodalomtörténeti méretekben és több nemzeti irodalmat érintő keresztmetszetben vizsgálja. Az elsődleges irodalomra támaszkodó kutatási eredmények általánosabb érvénnyel támasztják alá, hogy a magyar irodalom húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott poétikatörténeti paradigmaváltásának ismérvei más irodalmakban is jelen vannak. Így e nemzetközi kutatásokat tartalmazó kötet a későmodern korszakkonceptió próbakövének is tekinthető. A jövőbe mutató tudományos vívmányokon túl mindenképp örömdetes, hogy e könyv, ha nem is angolul, de legalábbis németül megjelent, így nagyobb az esélye annak, hogy a disputa e régió kívül Európa vagy akár a világ már részén is visszhangra találjon. S végül e háromkötetes mű a németországi tudományos életnek és tudománypolitikának is visszajelzés arra nézve, hogy érdemes energiát és pénzt fektetni a közép-kelet-európai kutatásokba.

(Frank & Timme, Berlin, 2006.)



## Németh G. Béla halálára

Ezúttal különösen nehéz szavakat találni a búcsúzáshoz. Németh G. Béla mindig határozottan kerülte és elhárította az érzelgős és fellengzős fogalmazásnak, a magasztaló stílusnak még a látszatát is. Tanári gondoskodásának és kollegiális barátságának megnyilvánulásait alapvetően a lényegre szorító, megértő figyelem, a jóindulatú és fegyelmezett tárgyilagosság jellemezte. Amit tehát a gyász első heteiben emléke felidéz, az ellenszegül a végső búcsúvétel óhatatlan vagy önkéntelen pátoszának. Sőt az emléket illető szólítás mintha rögvest önmegszólításba fordulna – egyik fontos, úttörő kezdeményezésének retorikájával élve. Az eltávozottra gondolásból érkező kérdés ugyanis különös erővel fogalmazza meg, miként tartozunk mi magunk immár szellemi örökségéhez, életművének a befejezésével fölerősödő és egészében ránk bízott hagyományként hatni kezdő vonzásához. E kérdés most ér el bennünket, de válaszaink egyelőre csak részlegesen fogalmazódhatnak meg. Németh G. Béla sokoldalú tevékenysége olyannyira gazdag kimagasló eredményekben, hogy egyelőre átlátni is nehéz, az irodalom- és művelődéstudomány részterületein milyen mélységekben érvényesül valójában a hatása. De már most megállapítható, tudósi életútja – áttekintésének a gyász megrendülésével felnyíló távlatán – olyan sorsként jelenik meg előttünk, mely „mű és személyiség” kivételes összefüggésében láttatja pályáját.

E sors jó néhány állomása az etikus magatartás és az elfogadhatatlan politikai-társadalmi környezet ütközéseinek nyomait viseli magán, de nem csak elszenvedett következményeivel fejezi ki ezt az általánosítható szembenállást, hanem annak öntörvényű megvilágítására is képes. Németh G. Béla személyiségén sokkal kevésbé tudott uralkodni a körülmények hatalma annál, mint ahogy a körülmények hatalmát tudta jellemezni a személyisége. Fiatalon, az Eötvös Collegium tagjaként tapasztalta először és nem utoljára a kelet-európai diktatúra önkényét. Pályatársaihoz képest ezért csak idősebb korban kaphatott helyet a tudomány hi-

vatásos fórumain, az MTA Irodalomtudományi Intézetében és az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészkarán. Szellemi függetlenségét azonban nem gyűrték le sem a nehéz indulás évei, sem a későbbi akadályok. Sőt mentalitása olyanmilyra őrizte az európai kultúrának a kantianus erkölcsiség, a sztoikus türelem és a katolikus reguláció jegyében kifejeződő vonásait, hogy a sérelmei sem határozhatták meg cselekedeteit. A nehézségekre fokozott munkával, a támadásokra látványos szakmai teljesítménnyel reagált. Egyik hajdani ellenfelének például, a német romantika „irracionalizmusát” bíráló ízlésére reagálva, szemrehányások helyett csak annyit mondott – teljes különállását elegánsan és persze eltökélten jelezve –: Hölderlin a mindennapi kenyerünk.

Az 1970-es évektől kezdődött pályafutásának az immár önálló kötetek sorát nyújtó szakasza, mely a legszélesebb szakmai körök előtt tette nyilvánvalóvá: munkássága az irodalom- és művelődéstudomány alapvetően fontos teljesítménye. Hátráltató egyetemi konfliktusaira újra egy kreatív, korszerű tudományszervezői gesztussal reagált: megalapította a Művelődéstörténeti Tanszéket. A nyolcvanas évek közepén lett kedves korszakát, a 19. század második felének magyar irodalmát oktató tanszék vezetője, s ekkor már több kulcsfontosságú szakmai testület irányításában vett részt. Tanári tekintélye tudósi rangjához volt mérhető – tanítványainak egybehangzó véleménye szerint nyitott, gondolkodói önállóságot elváró, hallatlanul ösztönző műhelyt hozott létre. Az elmélyült foglalkozások intenzitása jelentős mértékben járult hozzá ahhoz, hogy e műhely tagjai a tudományos élet kiemelkedő képviselői lettek. Mindez pedig pályafutásának – mint az említett sorsszerűségnek – olyan értelmezését engedi meg, mely illúzióktól mentesen képes a felülkerekedés esélyének példáját nyújtani.

Gondolkodásának, szellemiségének állandó velejárója volt a végesség tudata, a halálhoz-mért-lét horizontja. Csak egészen ritka pillanatokban beszélt arról, e látásmódja hogyan függhet össze személyes életkilátásaival. Martin Heidegger bölcselete mindenestre egyik meghatározó vonatkozási pontja volt gondolkodásának, a német filozófus halálakor megfogalmazott szavaira most különösen messze ható intéseként emlékezhetünk: „az idővel szembenézni gyáva ember, aki-re aztán készületlenül omlik rá a végesség tudata, fejvesztetten dobja magát oda zsarnoki hatalmaknak is, hogy valamit még megmentsen az elmulasztott lehetőségekből; vagy fásultan veti magát bárminek alá, hiszen már úgys elveszett minden.” Elsősorban e távlatról indulva fordult a költői létértelmezés – „létösszegzés” – formáihoz Aranytól Babitsig, Vajdától Adyig, József Attilától Pilinszky Jánosig, elemzéseivel revelatív hatást gyakorolván olvasóira. Úgy vélte, igazán „nagy költészet” nem képzelhető el a nevezett költők egyes alkotásaihoz hasonlóan mély egzisztenciális szembenézések nélkül, ezért vonzódott olyanmilyra a tragikus hangoltsághoz. Az emberi létezés halálnak-kitettségből eszmélkedő ön-

tudat magasra értékelése társművészeti érdeklődését is meghatározta, a *Deutsches Requiem* ünnepélyes akkordjai például igen közeliről érintették. Számos irodalmi alkotás mellett elsősorban Brahms zeneműve idézheti fel a jövőben alakját mindazoknak, akik ismerték.

Munkáit kézírással rögzítette. Ha e lejegyzés sajátossága, hogy önnön további felhasználásának – mintegy ajándékozásának – aspektusát helyezi előtérbe a nyomtatott szövegre mint tulajdonlásra utaló tipográfia helyett, akkor a manualitáshoz ragaszkodása ugyancsak sokat mondóan jellemzi alkotói habitusát. Még akkor is, ha digitális rögzítéshez szokott korunk lassan elfelejti nemcsak a kéziratok üzenet auráját, de azt a kultúrát is, melyet jelképezhet. Ugyanakkor Németh G. Béla életművének hatása nem csökken napjainkban, sőt, egyre világosabbá válik, munkássága nélkül elképzelhetetlen a korszerű irodalomtudományi kutatás.

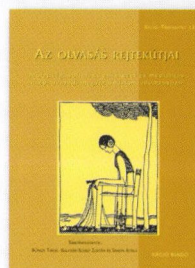
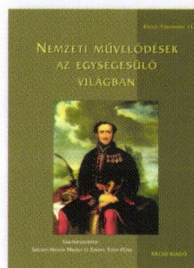
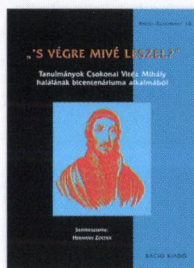
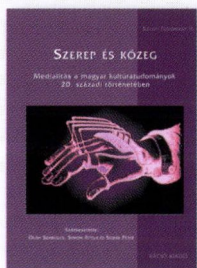
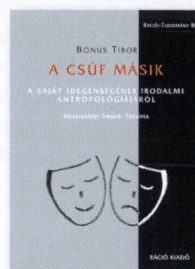
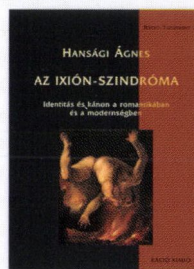
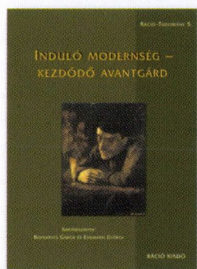
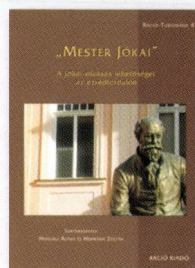
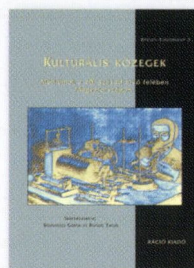
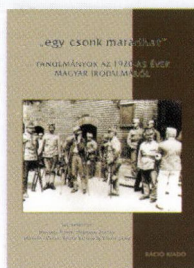
Az emlékezés, ha mégis túl patetikusra sikeredett, hadd mentegesse magát éppen az elhunytira hivatkozással, akinek formátuma roppant megnehezíti a méltó búcsúvételt. Így a távozóra gondolással önmagunkat is szólító kérdésre hadd válaszoljunk – ismét az Általa oly szuggesztíven tanított alakzatra hivatkozva, s annak irányát újra megfordítva – egyszerűen a megszólításával, az immár utolsó köszöntés talán szokványos, de számunkra nagyon sokat jelentő párbeszédében: Isten áldjon, Tanár Úr!

## Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezésmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítette az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

*A sorozat eddigi kötetei:*



www.racio.hu



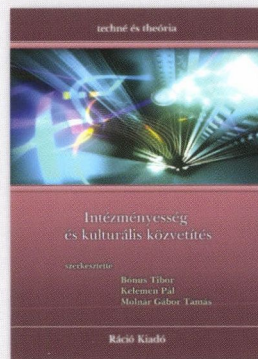
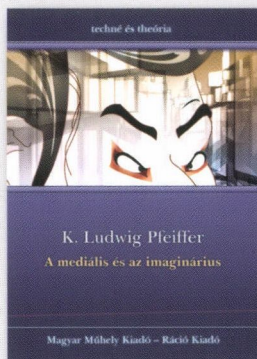
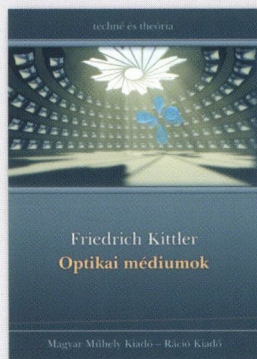


## *techné és theória* sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyakat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

*A sorozat eddigi kötetei:*



[www.racio.hu](http://www.racio.hu)